Neu erfundene
und
Gründliche
Anweisung/

Wie
Ein Music-liebender auff gewisse vortheil-
hafftige Arth könne
Zu vollkommener Erlernung des

General-Basses,

Entweder
Durch eigenen Fleiß selbst gelangen/ oder durch andere
kurtz und glücklich dahin angeführet werden/
dergestalt/
Daß er so wohl die Kirchen als Theatrali-
schen Sachen/insonderheit auch das Accompagnement
des Recitativs-Styli wohl verstehe/und geschickt
zu tractiren wisse.
Wobey zugleich auch andere schöne Vortheil in der Music
an die Hand gegeben/
Und alles
Mit vielfachen Exempeln, und hierzu mit Fleiß auserlesenen
nützlichen Composition-Regeln erläutert worden.
Nebst einer
Ausführlichen Vorrede.
Heraus gegeben
Von
Johann David Heinchen.

Hamburg/ in Verlegung Benjamin Schillers im Dohm/ 1711.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Inhalt.

Erste Abtheilung/

Von

denen Principiis des General-Basses.

Das I. Capitel.

Von denen ordentlichen Accorden, und wie selbige denen Incipienten nutzbar beyzubringen. pag. 24

Das II. Capitel.

Von denen Signaturen des General-Basses, und wie selbige ordentlich und gründlich zu tractiren. 37

Das III. Capitel.

Von denen geschwinden Noten, und mancherley Tacten. 65

Das IV. Capitel.

Von der Application der Accorde, Signaturen und geschwinden Noten in allen übrigen Tonen. 103

Das V. Capitel.

Von dem fernern Exercitio eines Incipienten/ wie auch insonderheit von manierlichen General-Baß. 161

Ande-

Andere Abtheilung/
Von
der vollkommenen Wissenschafft des General-Basses.

Das I. Capitel.

Von den General-Baſs ohne Signaturen / und wie ſelbige ſonderlich in Theatraliſchen Sachen zu erfinden. pag. 184

Das II. Capitel.

Von dem Accompagnement des Theatraliſchen Recitativs. 214

Das III. Capitel.

Von der Application der gegebenen Regeln / welche nemlich in zweyen Cantaten deutlich und nutzbar gezeiget wird. 228

Das IV. Capitel.

Von einen Muſicaliſchen Circul, vermittelſt welchen aller Tone Eigenſchafft/ Verwandſchafft/ Ausſchweiffung und Veränderung gar leicht zu erkennen/ und ſonderlich in Clavier und Compoſition nützlich zu gebrauchen. 261

Das V. Capitel.

Von einen nützlichen Exercitio Practico, oder wie man ſich nunmehro ſelbſt helffen/und die Perfection im General-Baſs ſuchen müſſe. 267

An den geneigten Leſer.

Iſt zu erinnern/ daß die doppelt geſchwäntzten Noten nicht können geſetzt werden/an deren Stelle zur Nachricht ein NB. geſetzt worden.

Vorre-

Bayerische Staatsbibliothek

Vorrede.

L. B.

DAß der Bassus Continuus, oder so genannte General-Baß, nechst der Composition eine von den wichtigsten und fundamentalesten Musicalischen Wissenschafften sey / dessen wird kein Music-Verständiger in Abrede seyn können. Denn woraus entspringet derselbe anders her als aus der Composition selbst? und was heisset endlich General-Baß spielen anders / als zu der vorgelegten eintzigen Baß-Stimme / die übrigen Stimmen zu einer völligen Harmonie ex tempore erdencken / oder dazu componiren? So edel nun / als der Uhrsprung des General-Basses ist / so groß ist auch der Nutz und Vortheil / welcher allen Musicis aus dessen Erkäntnis zuwächset. Will man sich nicht auf die Erfahrung beruffen / daß mancher Vocaliste nach Erlernung dessen nunmehr secürer in seinen Sachen / welcher vorhero bey einen schweren Intervallo oder ausweichenden Tone lange genug tappen muste / ehe er den recht-schuldigen Ton bey dem Kanthacken erwischte / so wolle man nur überhaupt erwegen / daß der General-Baß uns lehre die Erkentnis einer vollstimmigen und wohlklingenden Harmonie; man lernet dabey die Tone und derselben Natur wohl unterscheiden / und wird solchergestalt capabel, sich selbst in seiner Vocal- oder Instrumental-Stimme täglich mehr zu perfectioniren. Ja / wenn auch endlich ein habiler General-Bassiste den vorgelegten Baß ohne Species oder Signaturen muß tractiren / und folgbar diese / und des Componisten Meinung selbst judiciren und errathen können: so wird man mir gar leichte einräumen / daß die solide Wissenschafft des General-Basses, weil sie ohne dis auff denen Fundamentis der Composition beruhet/

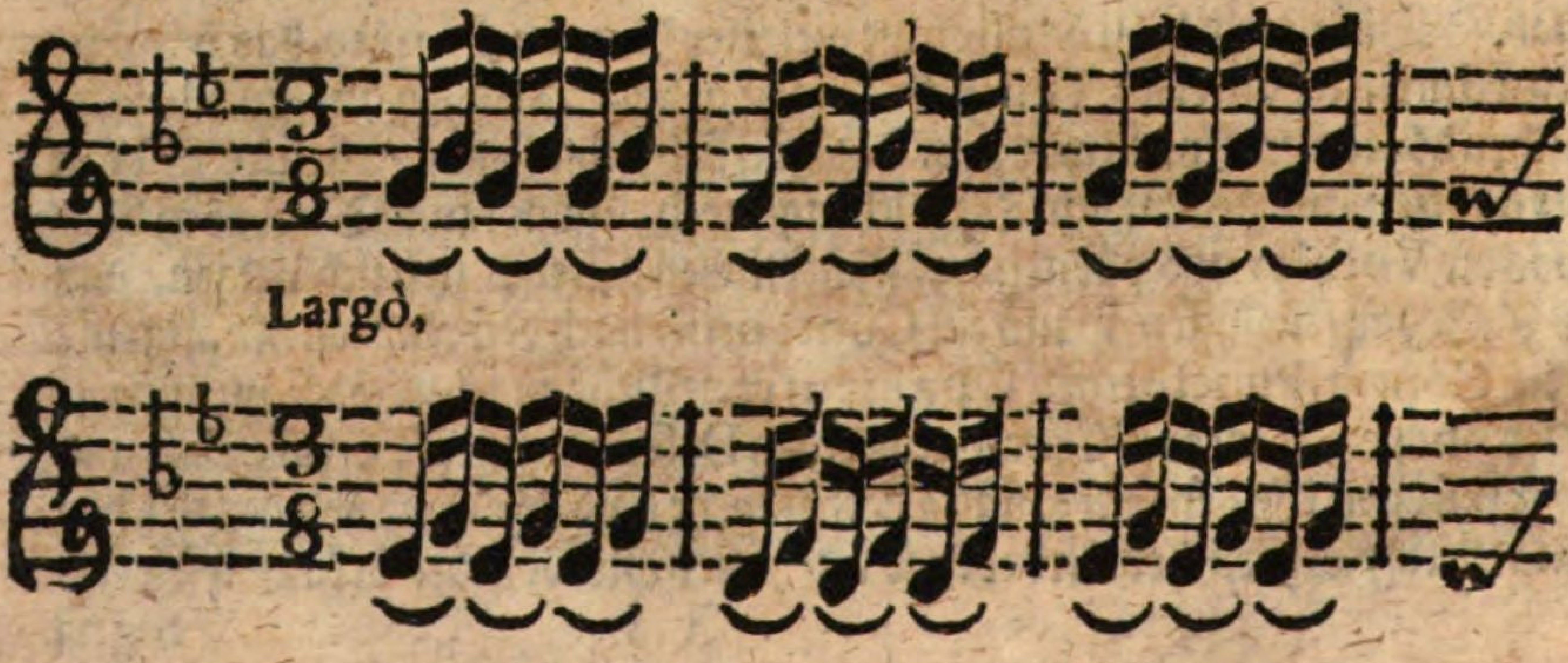
het/ allen Musicis vielfältigen Vortheil in ihren Instrumentis oder Vocal-Stimme/ und überhaupt in Erkäntnis der Music geben müsse; sie mögen gleich von dem Clavier oder General-Bass Profession machen/oder nicht. Zwar dieses alles glaubet endlich noch wohl ein Music-liebender; alleine die eingebildete Schwierigkeit des General-Basses schrecket manchen von Erlernung dessen ab. Es ist wahr/ die Musicalische Wissenschafft überhaupt ist ein Werck/ welches man nicht sogleich mit trockenen Fusse/ so zu reden/ überspringen kan: es giebt in selbiger viel weitläufftige/ ich möchte auch sagen/ viel confuse Dinge. Man darff nicht erstlich an die Musicam Harmonicam, Poeticam und andere der Music gewöhnlichen Capita gedencken/sondern nur überhaupt erwegen/daß die Music an sich selbst eben so weite Gräntzen habe/als alle andere Wissenschafften/Künste und höhere Facultäten. Die Music ist eben so wohl Theoretica & practica, als die Theologie oder Jurisprudenz; die Musica ist so wohl Thetica & polemica gleich gedachten höhern Disciplinen/ und äussert sich diese letztere sonderlich in heutigen Seculo Kurtz:man kan von der Music so viel Capita, und folgbar so viel Folianten/und Systemata (gleichwie auch eines Theils geschehen) schreiben/ als wie in Theologicis, Juridicis, Medicis und Philosophicis am Tage lieget. Und gewiß hätte die Music in Republica ein ander Objectum, als das blosse Gehör/ sie würde denen höhern Facultäten im geringsten nicht weichen. So weitläufftig aber/als die Musicalische Wisschafft überhaupt/ und folgbar in selbiger auch der General-Bass scheinet: so seynd doch alle diese Schwürigkeiten keine Pyreneische Gebürge/und so gar groß nicht/als insgemein von unverständigen oder Passionirten vorgegeben wird; wenn man nur bey der Information überall alles unnöthige Zeug weglässet/ und einen richtigen accuraten Methodum informandi brauchet. Man erwege nur/ was offt in denen Studiis vor allerhand artige und kurtzgefaste Vortheil gesuchet werden/ um die studirende Jugend dem Parnasso etliche Meilen näher zuzuführen. Wolte mancher die von dem gelehrten Scherzer, Mohrhoff und andern braven Autoribus angegebene Methoden, wie ein Knabe in Studiis durch gute Anführung es allen andern zuvor thun/ und den höchsten Gipffel der Erudition glücklich ersteigen könne/ aus Eigensinn beynahe verwerffen: so erwege man nur überhaupt diese ewige Warheit/ daß dasjenige capable Subjectum, welches ordentlich/ gründlich und methodice in quacunque scientia instruiret wird/ es demjenigen allezeit um etliche Jahr zuvor thun wird/ welcher

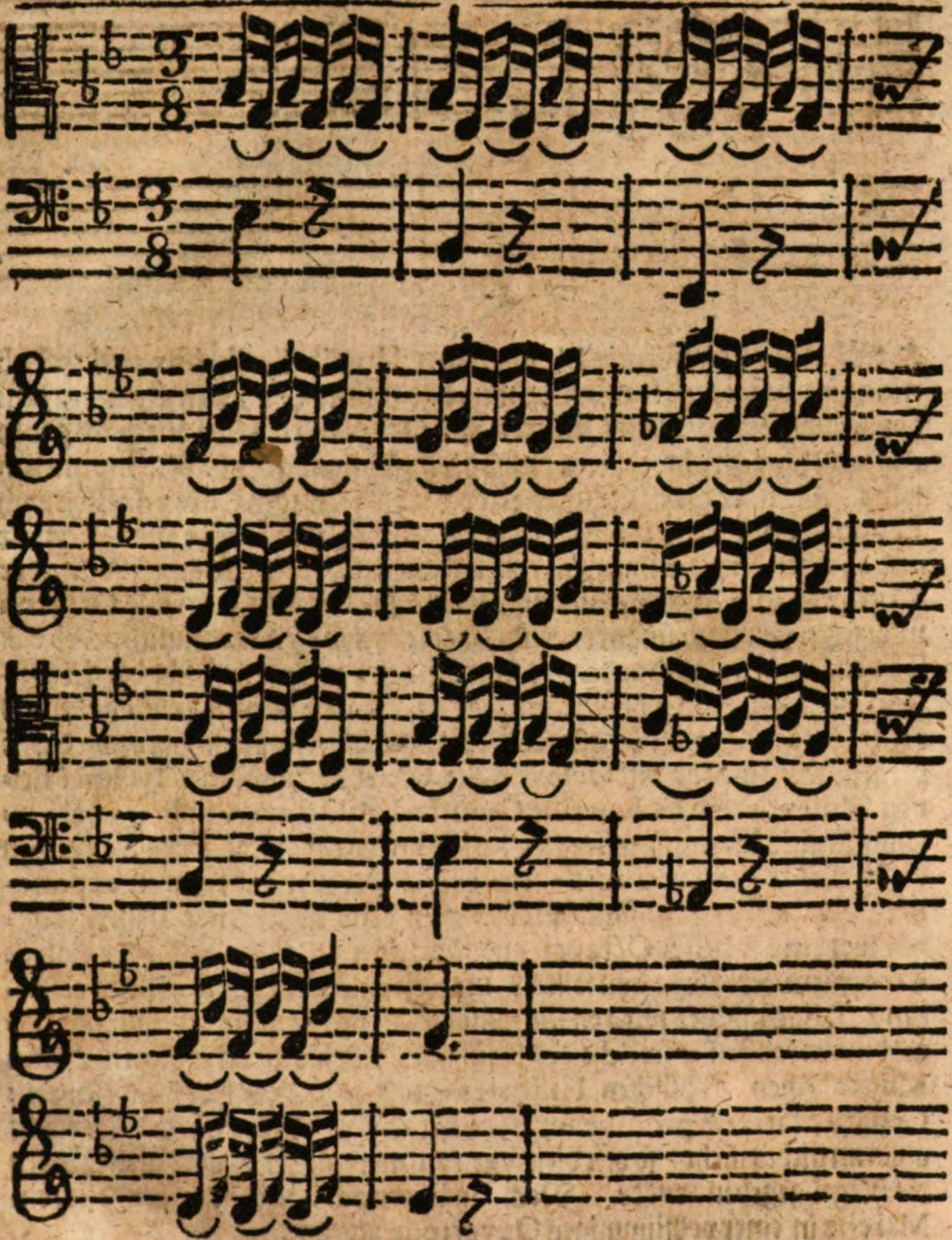
cher ihm zwar an Jahren und Verstande gleich ist/ dabey aber confuse, und von keinen guten Maitre angeführet worden. Und mich düncket immer/ es habe mit denen Methoden eben die Bewandniß und den Unterscheid / als wenn ein Rechenmeister in Solvirung eines sehr schwehren Problematis nach der gemeinen Rechenkunst mit Verlust der Zeit einen halben Bogen und mehr Papier verschmieret/ da hingegen ein gewiegter Algebraiste eben dieses / und noch ein mehres in einen Augenblicke gleichsam præstiren kan. Beyde bringen es endlich zu Wege / allein mit sehr ungleichen Vortheil/ Verlust der Zeit und Mühe. Lassen sich nun diese und dergleichen Vortheil in denen Studiis und andern Künsten practiciren / warum nicht auch in der Music? und weswegen solte denn diese allein nicht können vortheilhafftiger gefasset/und ihren Liebhabern bey heutiger Music begieriger Welt/ kürtzer und näher beygebracht werden/als etwann von Alters her geschehen? Es gehet freylich an / wenn wir nur den wahren Finem der Music bedencken / und vor allen Dingen die in selbiger vielfältig eingestreuten Grillen/ wo vielmahls de lana caprina disputirt wird/ gar von uns/ und kaum zu solchen immoraten Völckern verbanneten/ welche erstlich versuchen müssen / was unsern heutigen Componisten nicht mehr tauget. Denn diese Leute möchten sich mit solchen Musicalischen Alfanzereyen so lange herum schlagen/biß sie gleich uns/was bessers bekämen. Man siehet offt mit Verwunderung / was in manchen Musicalischen Quartanten vor absurde Weitläufftigkeiten und vermeinte Accuratessen der Composition vorgetragen werden/welche so wenig Grund haben/ als bald sie ihren Meister verrathen/ daß er aus der Zahl derer jenigen Musicorum sey/ welche auff dem Papiere zwar viel ausgebrühete Grillen zeigen / dem Gehöre aber weniger Contentement mit ihrer Music geben können/als ein Musicalischer Leyermatz. Die alten Modi Musici,die vielerley Contra-Puncte,das Monochordum, die vielerley Temperaturen/ nebst dergleichen andern Musicalischen Materien/seynd zwar zum Theil an sich selbst so gar absolute nicht zu verwerffen/und gelten zum Theil/ich sage noch einmahl zum Theil/eben das/ was die Vocales unter denen 24. Buchstaben gelten: zu geschweigen/ daß es z. E. gar fein lässet/ wann ein Componist nach den wahren Kunstgriffe aller Contra-Puncte einen Canonem ohne Müh zu setzen weiß/welchen 4. oder auch wohl mehr Stimmen als einen Discant, Alt, Tenor, Bass und so fort singen können/ dergestalt/ daß manche halb Gelehrte von dergleichen Arbeit auff lächerlicher Art eben so viel halten/als von den bekanten Verse:

Signa te Signa, temere me tangis & angis. Diese und oberzehlte Dinge/ sage ich/seynd absolute nicht zu verwerffen: allein man mischet daneben mehrentheils solche vergebene Grillificationes mit ein / welche meistens auff ein EnsRationabilibus cujus cunque hinaus lauffen/und in der Music eben so viel Nutzen geben/als die Metaphysische Hæcceitas im studiren. Und solche Musicalische Aristotelici meinen doch wunder/ was sie mit solchen Grillen vor Heiligthümer erworben; Sie sehen die unschuldige Composition gantz vor ein ander Thier an/ als sie ist/ und wenn ein Componiste/ welcher etwan mehr auff die Tendresse der Music als auff Grillen regardiret/ nur ein Pünctgen mit raison setzet/welches etwan wieder ihre uhralten platonischen Regeln zu lauffen scheinet; so wolten sie lieber die Inquisition wieder ihn ergehen lassen / ob er auch unter die Zahl der Componisten zu zehlen sey oder nicht? nur das einzige ist noch zu verwundern/ daß solche Musicalische Pedanten, ungeachtet sie sich so gar tieff in dem schädlichen Præjudicio Autoritatis verwickelt haben/ dennoch nicht remarquiren / daß nicht allein einheimische / sondern auch die berühmtesten ausländischen Componisten allbereit angefangen/die unnöthigen Composition Grillen zu negligiren/ und mit freyern Gemüthe etwas höhers in der Music zu suchen/als man vorhero gehabt. Ich will nun ein geringes Exempel von dergleichen unnöthigen Composition-Grillen anführen. In der nechsten Leipziger Opera, das Carneval de Venise genannt/ hatte ich die Aria:

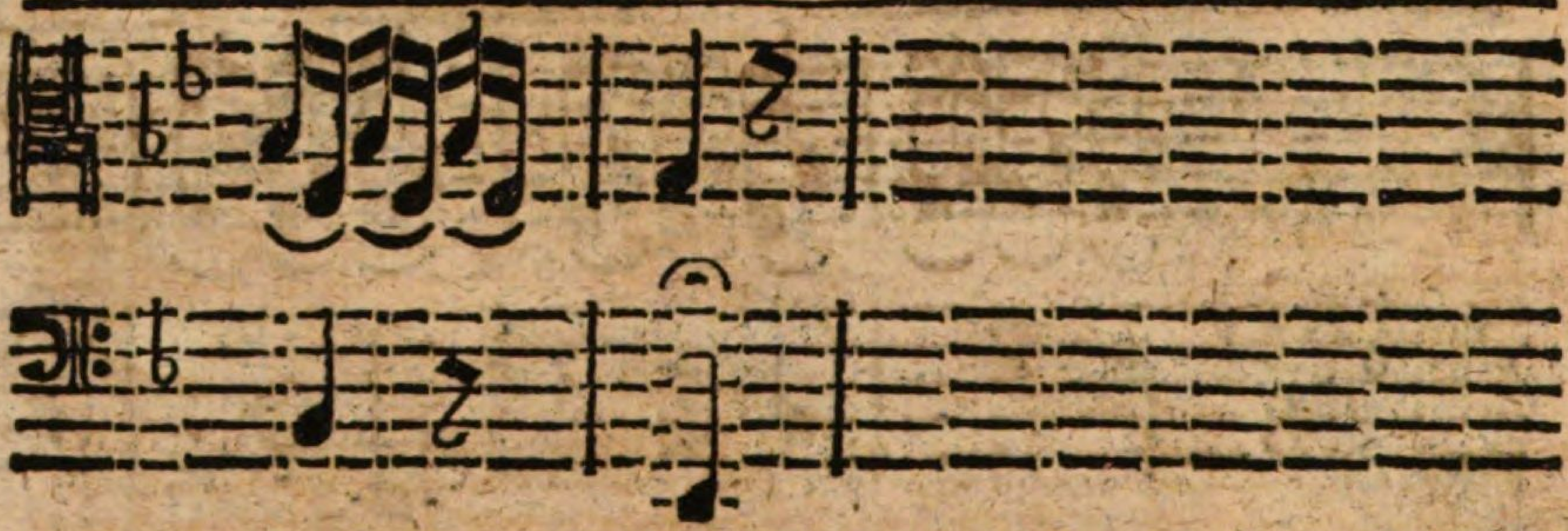
Eurer Schönsten Augen-Licht decket jetzt die braune Nacht etc.

mit folgender Invention auszuführen gesucht:



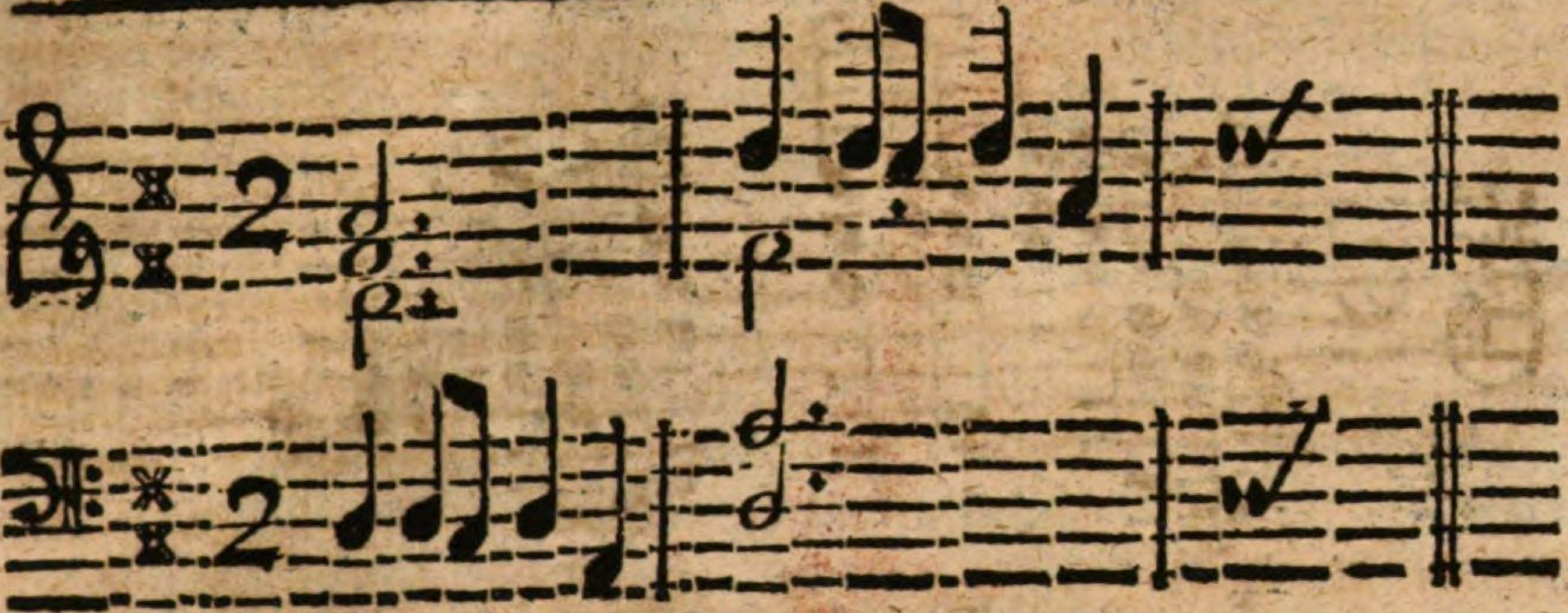


Hier-



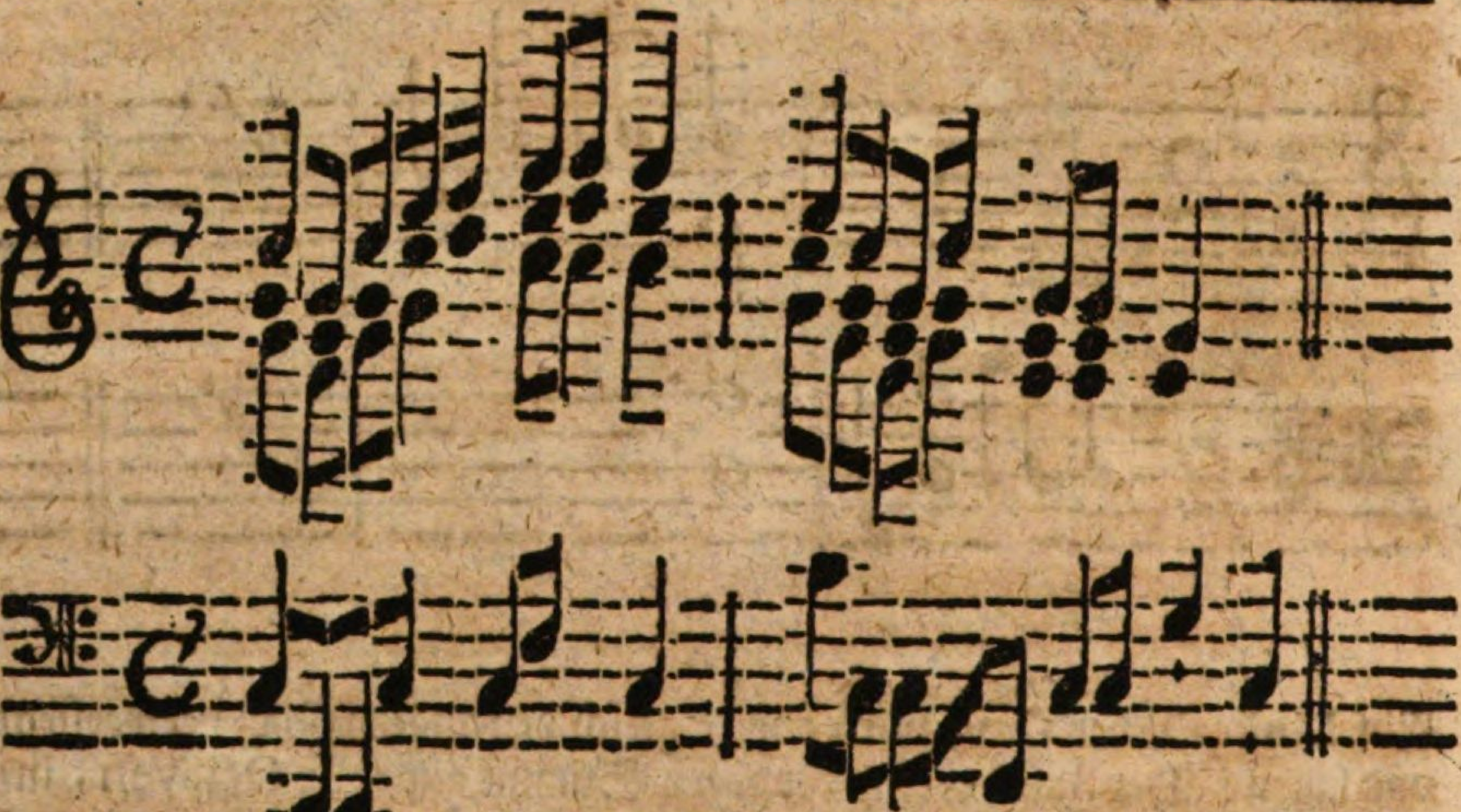
Hierüber nun hatte sich ein Musicalischer Horribilicribrifax erschrecklich moquirt/ vorgebende/ wie die Ober- und Mittel-Stimmen gegen den Bass hin und wieder verdeckte Quinten und Octaven rühreten durch die gantze Aria, welches gleichwohl eine rechte Nothzüchtigung der edlē Composition wäre. Allein der gute Mensch wird doch wohl jedweden Componisten nach Proportion so viel zutrauen/ daß er dergleichen Dinge nicht aus Ignoranz und absque Judicio thue/ sondern zum wenigsten doch das grosse A. von der Composition, ich meine die alte Regel/ wisse/ daß man 5ten und Octaven nicht setzen solle nach einander. Und also sehe er nur die Aria deutlich an/ ob das Thema wohl müglich anders zu setzen gewesen / wo man nicht der Invention die höchste Gewalt hätte anthun / oder sonst unförmliche Sätze heraus bringē wollen? Er ziehe ferner das Gehöre zurathe/ ob auch selbiges von diesen vermeinten Quinten und Octaven, bey immer darzwischen vorfallendē kleinen Pausen , und da benandte Quinten und Octaven nicht einmahl zusammen anschlagen/ im geringsten verletzet wird oder nicht? Und wenn er nun dieses alles reifflich überleget / so will ich alsdenn erst mit ihm zu expostuliren und zu fragen anfangen / von wem denn das strenge Gesetze gegeben worden: daß alle Octaven und Quinten absolute und ohne eintzige Exception verbothen seyn sollen? und mit was vor raison es denn geschehen? Was gilts/ es wird endlich auff die recht güldene und judicieuse Regel hinaus lauffen / welche der berühmte Herr Kuhnau in seinen schönen Musicalischen Biblischen Historien gantz ungemein wohl angeführet: Cessante ratione prohibitionis, cessat ipsa prohibitio: die Regel gilt alsdenn nichts mehr / so offt diejenige raison wegfället / um dessen Willen die Regel gegeben wurde. Noch ein Exempel, gesetzt; es fienge sich ein Marche in einer vollstimmigen Ouverteur also an:

Ein



Ein Musicalischer Cato wird allhier gleich den andern Satz verwerffen/ und sagen: Der Bass habe mit der obern Stimme expresse Octaven, indem diese mit dem Bass zugleich aus den a. ins d. springe bey Anfange des andern Tactes. Wie aber/ wenn man hierauff antwortet (1.) Daß im Basse das a. nicht zugleich mit der obern Stimme angeschlagen werde / sondern/nachdem das a. in dieser schon auffgehöret/und in der Pause begriffen/ lässet der Bass in Uberfluß noch einmahl d. und alsdenn erst A. hören. Da nun (2.) in der obern Stimme also eine ziemliche Pause noch dazwischen könte/auch (3.) der neue Satz mit dem d. vollstimmig/und also verdeckt wieder anfänge / folgbar das Gehör unmöglich lædiret werden kan; ich sage/ wenn man so antwortete / liesse es nicht wieder auff obige Regel hinaus/ welche man billig mit grosser Fractur auff die gedruckten Composition Bücher schreiben solte. Solcher Musicalischen Composition-Grillen könte man unzehlig anführen / wenn es Mühe und Arbeit werth wäre; ich will aber nur noch diese eintzige nicht ohne Ursache hinzu setzen; Ich habe einen Componisten / und / seiner Meinung nach / vortrefflicher Contra-Punctisten gekennet / welcher folgende Sätze nicht wolte passiren lassen:

Und



Und zwar aus Ursachen/weil es wieder die gewöhnliche Composition-Regel lieffe/daß man nicht in vielen Stimmen zugleich springen solte; welcher Regel er nun so blindlings nachgienge / gleich wie der bekandte verwegene Phaëton, der von dem Sonnen-Wagen stürtzete. Allein der gute Virtuose würde gantz anders raisonnirt haben / wenn er hätte zu judiciren gewust / daß obige Composition-Regel eintzig deswegen gegeben worden / damit man durch viele Sprünge per motum Rectum, nicht zugleich ohne Noth viele vitiose Sätze und Progressiones mache / welches fast nicht anders ablauffen kan/ wenn der Bass seinen Accord varirt, und die obern Stimmen auch alle zugleich motu recto springen wollen: Allein in obigen Exempel cessiret die raison des Verboths; denn der Bass bleibet stetig in Accord c. / die obern Stimmen aber changiren nur einerley Accord durch auff und niederspringen / worinnen nicht die geringste verdeckte Quinte, Octave, oder sonst ein vitioser Griff mit recht zu finden ist. Ja vielmehr muß es so und nicht wohl anders gesetzet seyn ohne gnugsame Ursache wegen zweyer andern Composition-Regeln / deren die eine mit guten Grunde befiehlet / daß man die Stimmen jederzeit soll suchen so viel möglich zusammen zu halten/oder Syzigias perfectas zu machen (nach dem Termino technico zu reden /) die andere aber: daß man jederzeit trachten solle / den völligen Accord, als: die Tertia, Quinta und Octava zugleich

zu gleich in einer vollstimmigen Harmonie zu exprimiren. Diese beyde Regeln aber lassen sich schwerlich observiren / wofern man des oben gerühmten Contrapunctisten Meinung nach die obere Stimme in obigen Exempel alleine wolte über sich springen / die Mittlern aber entweder halten oder unter sich gehen lassen. Seynd aber dergleichen Lappereyen wohl so viel werth / daß man die edle Zeit damit verderbet? und ist das nun nicht einfältig / wenn man von der unschuldigen Composition oder von denen Componisten so grillenfängerhafftig raisonniren will? Es ist eine unfehlbahre Marque, daß solche Raisonneurs entweder die Musicalischen Kinder-Schuh noch nicht ausgezogen / oder mit allen Recht unter die Musicalischen Pedanten zu zehlen seynd; und folgbar wissen sie nicht / was vor ein Unterscheid es sey / und was da heisse / vor die Augen oder vor die Ohren componiren? welcher Unterscheid / daß er sehr groß sey / solches erweisen vor andern die galanten Compositiones derjenigen Virtuosen, welche sich bey der Music-liebenden und Music-verständigen Welt allbereit dergestalt distinguiren / daß man nicht nöthig hat / durch speciale Benennung dero Continence zu beleidigen. Wahr ist es / Regeln muß man wissen / man lerne sie gleich aus der Erfahrung oder fremder Vorschrifft; ausser dem wird freylich ein Componiste manche Musicalische Thorheiten mit unterlauffen lassen. (Welches denn nichts seltsames ist bey denen jenigen / so in dem einen extremo versiren: ich meine deren gantze Musicalische Wissenschafft und Fundament bloß in ein bißgen Naturell und Invention beruhet / in so weit nemlich diese andern Auctoribus nicht mit Fleiß abgestohlen worden.) Hingegen aber / sagen wir / muß man auch nicht auff das andere Extremum, ich meine auff die so vielen mit eingeschlichenen alten Grillen mancher eigensinnigen Componisten fallen. Denn die rechte Seele und Tendresse der Composition bestehet warhafftig nicht in ein Paar hundert verschimmelten überflüßigen Regeln / welche zur Noth auch noch wol ein viereckigter Bauer-Junge fassen und observiren lernen kan; man findet in der Composition schon andere bessere / nöthigere und künstlichere Dinge / da man mit besseren Nutzen seinen Fleiß anwenden mag. Was haben wir nicht vor ein noch zur Zeit unergründliches Meer vor uns an der eintzigen Expression der Affecten und Worte in der Music? Und O wie schön vergnüget es die Ohren / wenn man Z. E. in einen delicaten Kirchen-Stücke wahrnimmet / wie ein verständiger Virtuose hier und da sich bemühet hat / durch seine galanten, und dem in Text liegenden Affect,

ähnlichen Expressiones die Gemüther der Zuhörer zu bewegen / und hierdurch den wahren Endzweck der Music zu suchen? Nun fraget sichs / erfodert dieses letztere mehr Kunst/oder jenes/nemlich eine höltzerne nach tausend Regeln gekünstelte Harmonie,ohne Geist und Leben? Hiernechst/ was hat man nicht noch täglich zu suchen in der allerschwehrsten Musicalischen Materie, ich meine die Kunst stetig neue und geschickte Inventiones zu erfinden? Hier grabe man nur nach / und judicire vor allen Dingen / ob es schwehrer sey/die alten offt unnützen Grillen in der Composition zu observiren/ oder die Ohren der verständigen Zuhörer mit schöner Expression derer Worte/ und täglich neuer Invention zu contentiren? Und hier möchte sich wohl Gelegenheit angeben / etwas von dem Theatralischen Stylo zu gedencken/ welches zu mehrern Beweiß des Obigen dienen wird.

Die Theatralische Art der Composition wird nicht selten vor sehr leicht und gleichsam gering gehalten / aus Ursachen / weil man in selbiger viel freyer gehen/und die Composition-Regeln (scil. manche) nicht so genau in acht nehmen dürffe / als etwan in einer Kirchen- oder sonst pathetischen Music. Allein dergleichen Raisonnement beruhet meistentheils wiederum auff den liederlichen Præjudicio solcher Leuthe / welche nur die Pappiernen Noten, nicht aber das Leben und die Tendresse der Music vor das Künstlichste halten. Man darff wahrhafftig nicht meinen/ daß der Theatralische Stylus deswegen so leichte und ohne Kunst sey / weil etwan darinnen (nach der zwar nicht unrechten Meinung eines Virtuosen) lächerliche / poßierliche / und wieder die Kunst lauffende Sätze und Melodeyen mit unterlauffen dürffen/ denn zugeschweigen/ daß dergleichen Sätze und Melodien vielmahls mehr Kunst zu erfinden brauchen / als eine reguläire alle Tags Harmonie: so erwege nur jedweder / wo man die obengerühmte schwehre Kunst: so wohl die Affecten und den Text wohl zu exprimiren/ als auch alle Augenblick neue Inventiones zu suchen / mehr vonnöthen hat/als eben in Theatralis. Stylo, oder in einer Opera? Auff wie viel Vortheil hat man nicht zu dencken / wofern man den Endzweck der Music, ich meine die Vergnügung der Ohren/ glücklich finden will. Was hat ein Componiste nicht zu suchen in Changement der Mensur, der vielerley Tone, der Instrumente, der unterschiedener Gattungen von Invention, (wenn die Oper-Arien nicht meistens Schwester und Brüder seyn sollen/) zumahl da in einer Opera ein Affect nach Gelegenheit wohl 10. und 20.

mahl

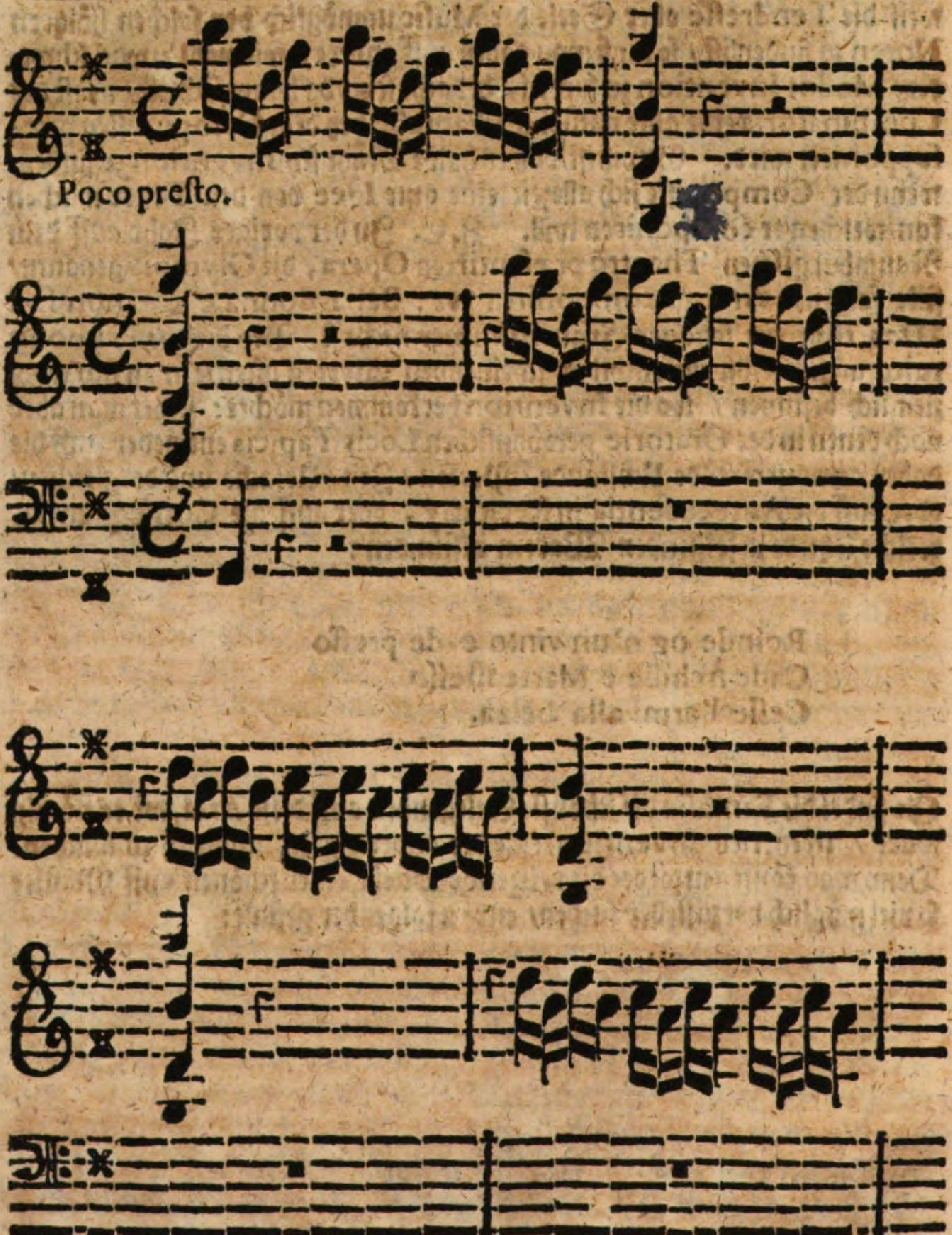
mahl vorkommt / und dennoch auff verschiedene Art will exprimiret seyn. Was hat man nicht zu suchen in den Changement des offt in der Poesie einerley vorfallenden Metri oder Arten der Verse / und andern judicieusen Vortheilen mehr ? Ja es giebet bey dem Theatralischen Stylo noch mehr zu bedencken: denn es ist z. E. nicht einmahl genug / daß ein Componist eine ihm natürlich einfallende Invention hinschreibe/ welche sich bißweilen entweder zum Texte reimet/ als wie die Faust auff das Auge; oder wo ja die gütige Natur dieselbe wohl gerathen lassen/ doch so elend ausgeführet wird / daß es nicht so wohl um den Componisten als um seine schöne Invention Schade ist. Alles dieses nun/ sage ich/ist noch nicht genug/sondern dis heist der Schaum von Golde/ denn auff solche Art mögen Leute componiren/welche nichts als ein Paar Pfund Noten in Kopffe haben. Hingegen hat der Theatralische Stylus solchergestalt mehr hinter sich/wenn man die Invention jederzeit so reguliren will/daß nicht allein der Text und die Worte so viel möglich accurat exprimiret/und gleichsam in denen Noten, so viel nemlich als möglich ist / sage ich / ein Contraifait von dem Texte lieget; sondern auch die Invention Regelmäßig ausgeführet wird. Alles dieses/ sage ich/ist Arbeit genug vor die Theatralische Composition. Ja der Recitativ-Stylus erfodert allein gantz was anders und mehres/als etwa ein Paar hundert Regeln; ja je weniger man von diesen Stylo-Regeln geben kan/ je schwerer ist es/selbigen gut/und nach dem gusto Music-verständiger delicater Ohren zusetzen; zugeschweigen / daß ein Componiste nirgends mehr als in diesen Stylo Gelegenheit findet/ seine Kunst zu weisen/ daß er nicht alleine mit den Tonen ohne eintzige Verletzung des Gehörs gleichsam blindlings spielẽ/ sondern auch den Recitativ-Text dabey wohl exprimiren könne. Welches letztere sonderlich entweder durch nachdrückliches Changement der Tone, oder durch geschickte Dissonanzen geschehen muß: wieder die Gewohnheit mancher Componisten/welche bey dem Worten des Schmertzes/ der Verzweifflung und dergleichen in Recitativ solche schöne Harmonische Sätze machen/daß es eine Lust anzuhören ist. Exempla sunt odiosa. Endlich und da und überhaupt der wahre Entzweck der Music, ich meine die Vergnügung des Gehöres/kan und soll nirgends stärcker/ und mit grössern Fleiß gesuchet werden / als in Theatralischen Stylo; ja da auch eben dieser Finis nirgends schwerer zu finden ist / als in einer weitläufftigen und langen Theatralischen Music: so ist unschwer zu errathen / daß die Theatralische Art der Composition der vermeinten zugelassenen Freyhei-

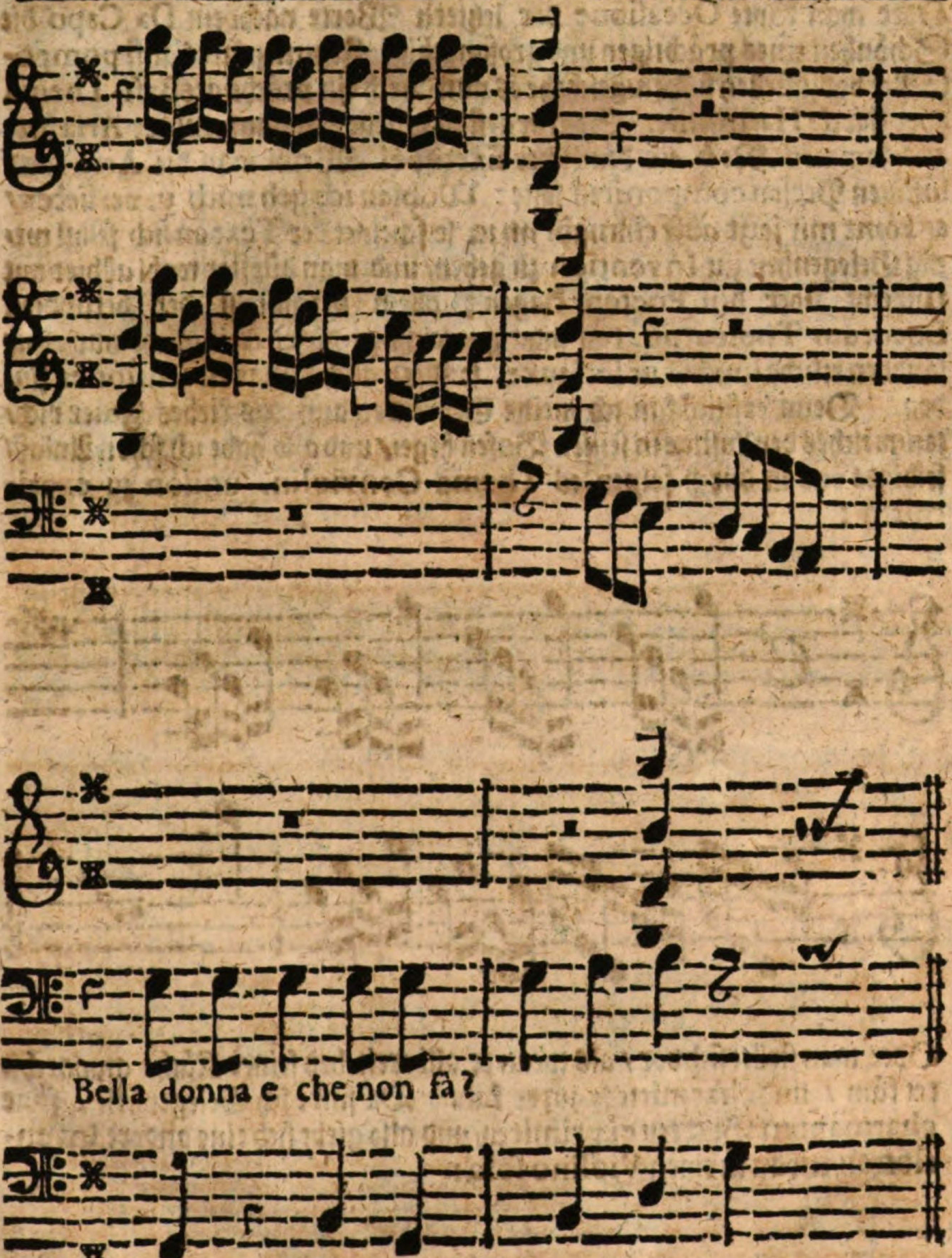
ten halber / (ob es Freyheiten zu nennen / will ich nicht sagen) so leichte nicht sey/ als man sich wohl einbilden mag. Man versuche es nur/ und lasse denjenigen was Theatralisches setzen / welcher die schönsten und künstlichsten Kirchen-Sachen setzet / und sehe / wofern er anders sich nicht à part auch in Theatralischen Stylo geübet/(welches wohl seyn kan) wie viel abgeschmackte Sachen mit unterlauffen werden/ welche auch diejenigen Ohren werden zu distinguiren wissen/ welche nur ein wenig nach einen Musicalischen Gehöre von den Unterscheid der Kirchen- und Theatralischen Music raisonniren können. Denn gewiß jene distinguiret sich von dieser fast auff gleiche Art/wie die alte Teutsche und modeste Kleider-Tracht von der heutigen Frantzösischen Galanterie; und was also dem Theatralischen Stylo in einer Art der Kunst (ich meine die negligente Observirung der eingeführten Composition-Regeln) abgehet/ das fället ihm gewiß bey der andern Art der Kunst (ich meine die heutige Galanterie, Invention und Tendresse der Music) reichlich und doppelt wieder zu. Insonderheit aber findet der Theatralische Stylus in der Invention weit mehr zu thun / als die Meisten / ich will nicht sagen / alle Arten der Composition; welches kein verständiger Componiste bey genauer Uberlegung leugnē kan; oder es wirds ihm die Erfahrung schon lernen / wofern er selbst Hand anlegen soll. Ja heute zu Tage hat man dahin zu dencken / daß man in so grossen und vielen Theatralischen Wercken und Opern nicht eine eintzige Aria, oder nur eine Clausul von 14. oder 15. Noten noch einmal vorbringe/ welche etwan einer ehemahligen Clausul, auch nur in den geringsten Püncgen ähnlich scheinet. Denn wenn solches gleich nur ohngefehr und zum wenigsten wieder die Intention der Componisten also gerathen/so wollen doch Unverständige oder passionirte gleich daher Gelegenheit nehmen / den Componisten vor einen Plagiarium zu schelten / (da es doch ein schlechter Componiste seyn müste/ welcher nicht statt eines solchen Formulgen 20. andere hinschreiben könte.) Und eben darum käme heut zu Tage ein Componiste nicht einmahl fort/wenn er seine Inventiones in der sonst sehr nützlichen Arte combinatoria auff gemeine Art suchen/ und gedencken wolte / weil man vermittelst dieser Kunst 4. Noten 24. mahl/ 5. Noten 120. mahl und so fort nach der gewöhnlichen Progression verändern könte/ so könte er auch von 5. Noten 120. oder nur 10. tüchtige und einander ungleiche Inventiones nehmen. Glücket es auff solche Art ja ein oder etliche mahl / so geschicht es gewiß nicht offt/ er mag auch die Quantität der Noten changiren wie er will. Denn weil

weil die Tendresse oder/Seele der Music unmöglich bey solchen hölzern Noten zu finden ist / so muß man dabey auff andere / wiewohl etwas schwerere Modos Invention zu suchen / bedacht seyn/da hauptsächlich/ nebst der Combinatoria eine gute natürliche Fantasie bey dem Componisten præsupponiret wird. Gewiß ist/daß es halbe Mühe sey Invention zu finden/ wenn der Componiste sich allezeit eine gute Idee von den Texte machen kan/welchen er componiren will. Z. E. In der voriges Jahr auff dem Naumburgischen Theatro præsentirten Opera, die Olympia genannt/ fiele folgende Aria zu componiren vor: Bella donna e che non fà? Was thut ein schönes Frauenzimmer nicht? Bey diesen/ Primo intuitu an sich selbst unfruchtbar scheinenden Worten dürffte man sich wohl ziemlich besinnen / wo die Invention herkommen möchte: siehet man aber nach denen in der Oratorie gewöhnlichen Locis Tapicis entweder auff die dabey concurrirende Umstände / Person / Zeit / Ursache und dergleichen/ oder auff die Antecedentia in Recitativ, oder auff die Consequentia, welche letztere in folgenden Worten bestünden:

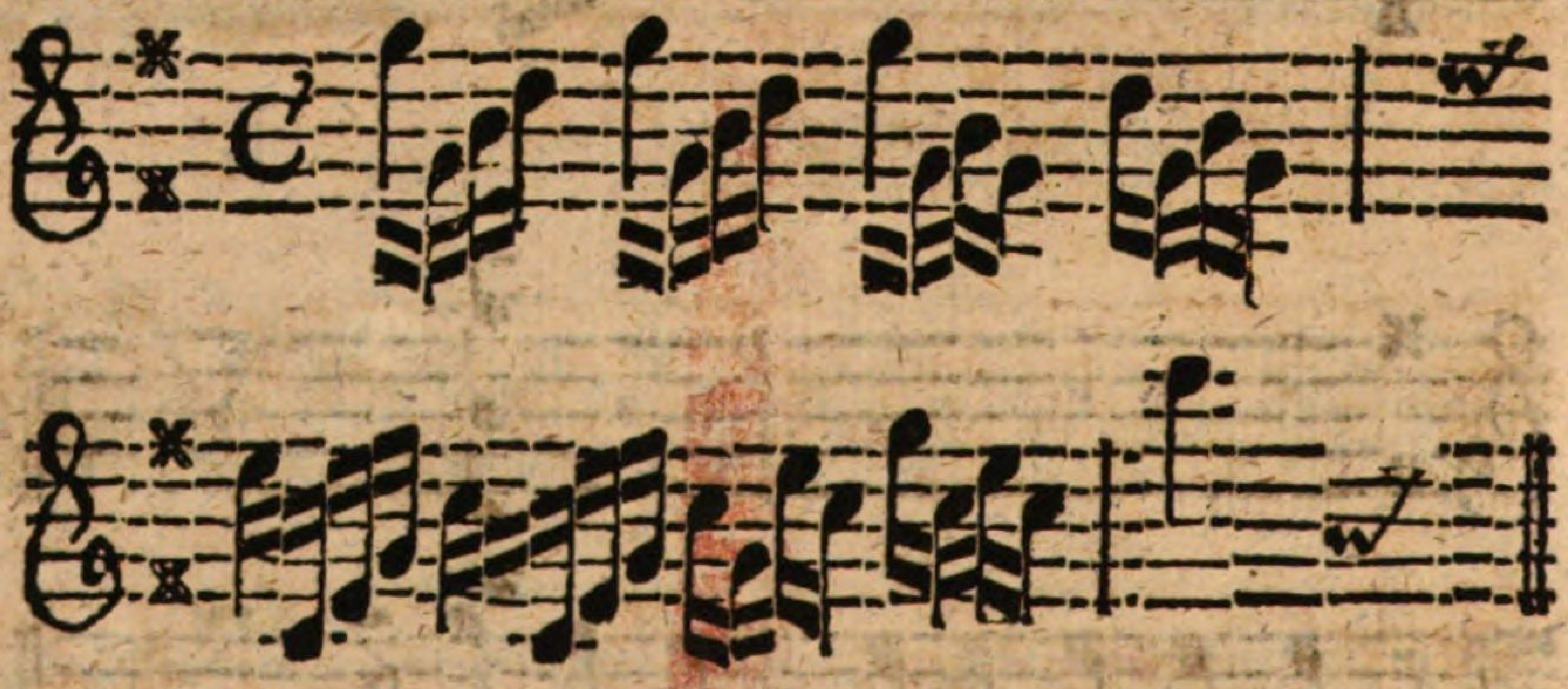
Roinde og n'un vinto e de presso
Cade Achille e Marte istesso
Cesse l'armi alla belzà.

So findet die Fantasie die schönste Gelegenheit auff diese Aria, wo es nöthig wäre / zweyerley Invention eine der andern gantz ungleich zu machen. Denn man könte entweder die reitzende Blicke einer schönen auff Manier so viel möglich vorzustellen suchen/ etwan folgender gestalt:


Poco presto.
f

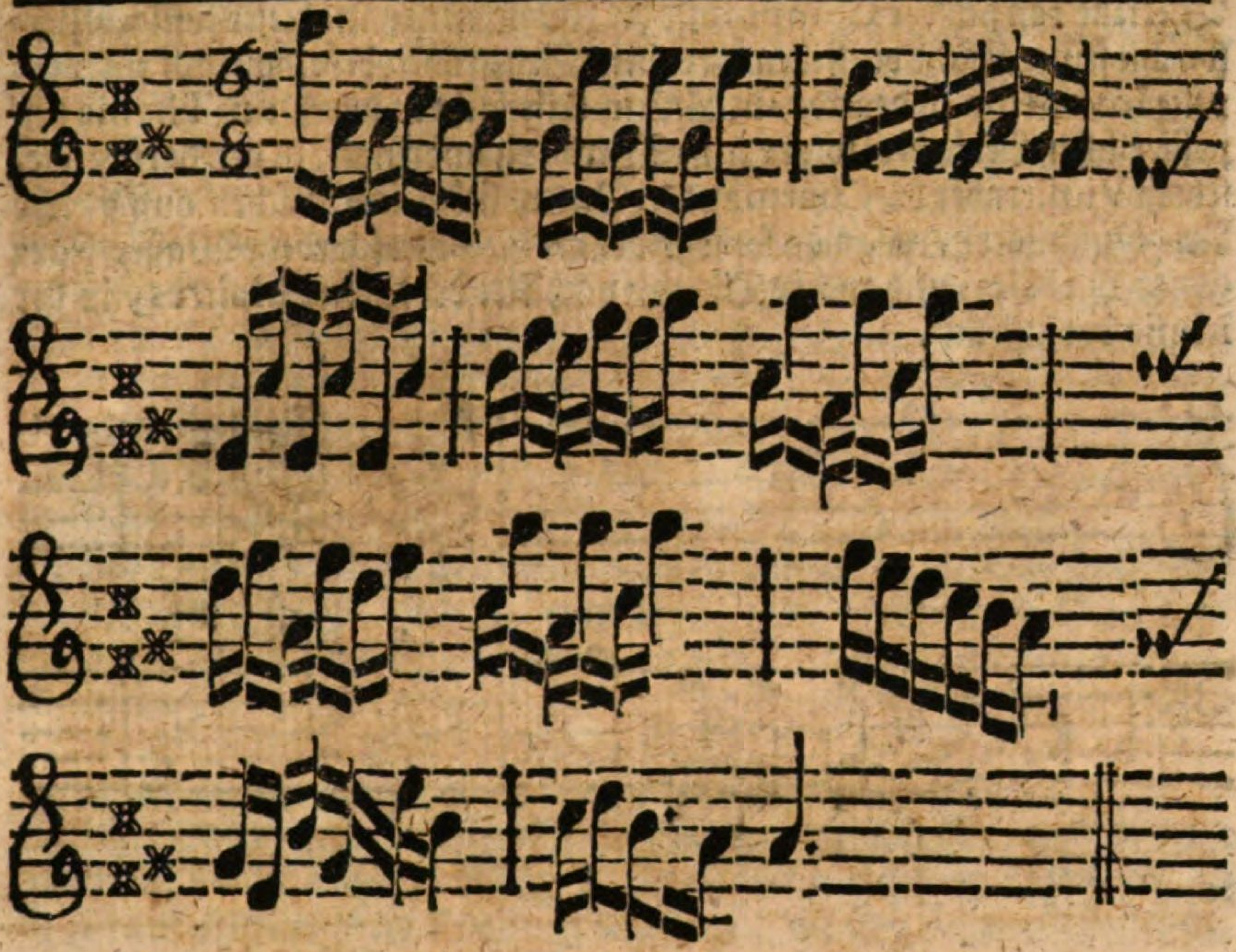

Bella donna e che non fà?

Oder man könte Occasione der letztern Worte nachdem Da Capo die Schönheit eines prächtigen und großmüthigen Frauenzimers auff pompöse Art vorzustellen suchen/geschehe es nun durch ein prächtiges Bass-Thema oder starcke Harmonie. Solchergestalt würde eine gantz andere Aria heraus kommen. Noch ein deutlicher Exempel. Wenn man die Aria einer lustigen Person componiren solte: Wohlan ich geh mich zu verlieben/ es kömt mir jetzt auff einmahl an ꝛc. so scheinet der Text an sich selbst wenig Gelegenheit zur Invention zu geben/ und man dürffte wohl allhier mit Unrecht über den Poeten klagen; allein vermittelst der bekandten Locorum Topicorum kan man gar leicht zu dieser Aria nicht nur eine/ sondern etliche/ nicht nur serieuxe, sondern auch lustige Inventiones finden. Denn erstlich kan ich meine Gedancken auff das Liebes-Feuer richten/welches der Lustige in seinen Busen heget/ und also habe ich schon Anlaß/ selbiges etwan durch folgendes Thema Conviolin. unison zu exprimiren:

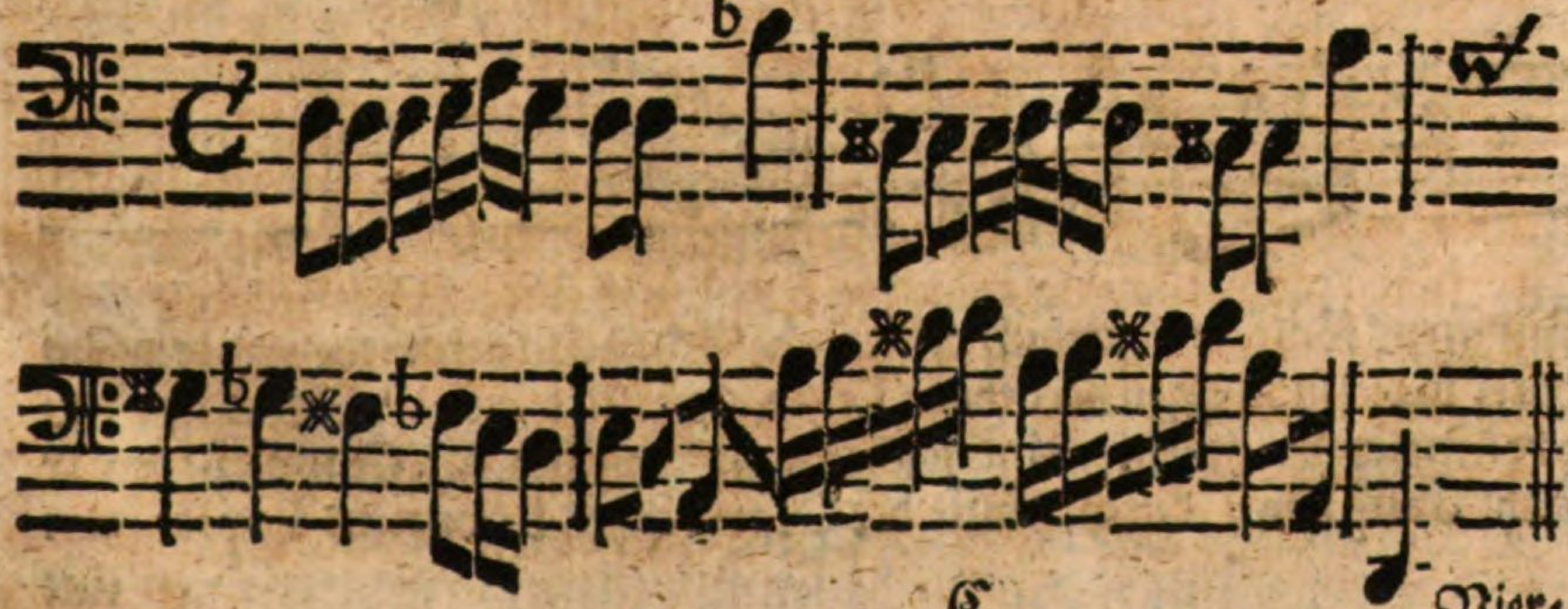


Oder man stellet sich vor/ als wenn er allbereit bey seiner Käthe anmarchiret käm / und charmirte so gut er kan. Da finde ich Gelegenheit / seine charmanten Blicke zu exprimiren/und also giebt sich eine andere Invention an/etwan in einen Violino solo:

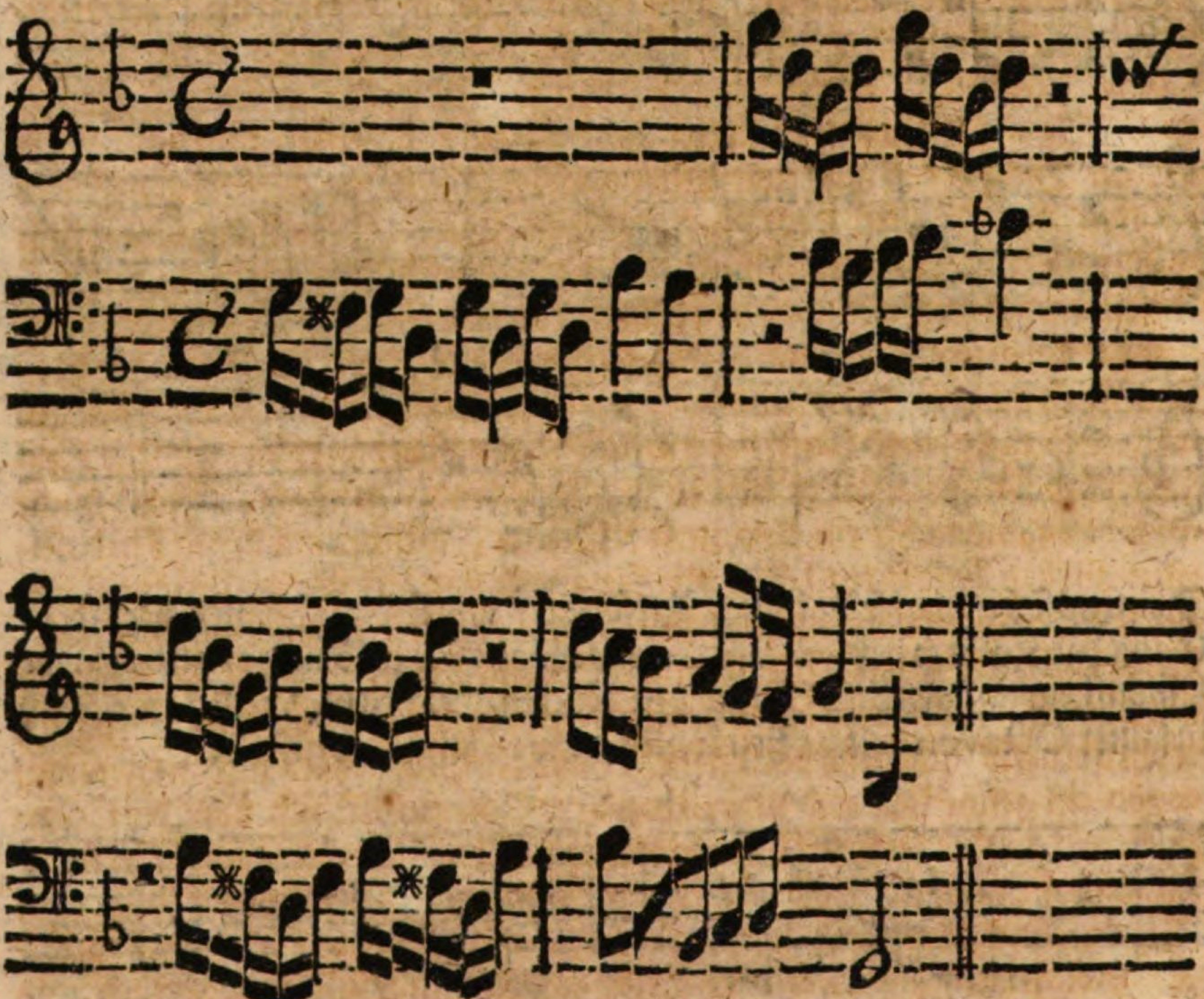
Drittens



Drittens siehet man seine lustige Person an / und stellet sich seinen verliebten Gang zur Käthe so poßierlich vor / als es möglich / so bekömt die Fantasie Anlaß / auff ein lustiges Bass-Thema zu dencken / welches die Violinen endlich in lauter Octaven mitmachen könten / etwan folgender gestalt:



Viertens kan ſich der Componiſte die Zuſammenkunfft dieſer luſtigen Perſon mit ſeiner Käthe vorſtellen/ da er denn Gelegenheit bekommt auff eine doppelte Invention zu dencken/ nemlich in Baſs ſucht er durch ein Thema den poßierlichen Liebhaber/ wie er ſeine Werbung anbringet/ in der darüber geſetzten Violin aber die Charmanten Gegenblicke ſeiner Käthen auff gleiche Art abzuſchildern/ wie man ſonſt gewohnet iſt/ unterſchiedene Waſſer-Fälle gantze Bataillen und andere Dinge/ nach Art berühmter Maitres, in der Muſic vorzuſtellen.



Fünfftens köñte man gar auff poßierliche Gedancken gerathen/ und dem Zuhörer in dieſen luſtigen verliebten Texte lächerliche und nachdenckliche Expreſſiones vorſtellen. Und ſolcher geſtalt kan ſich ein Componiſte gar wohl obligiren / durch Hülffe der Oratoriſchen Locorum Topicorum eine

eine jede Aria, und folgbar eine gantze Oper, wenn es eine Wette gelten solte/ 5. 6. und mehrmahl nach Gelegenheit des Textes anders zu componiren/ohne daß eine eintzige Aria der vorigen Composition in geringsten beykomme; woraus also erhellet/ daß die Loci Topici die schönste Gelegenheit zur Invention geben/und eben das in der Music nutzen/was sie in der Oratorie thun; es ist auch par ratio da/ man mag es bedencken wie man will. Weiß nun jemand/ welcher ja sehr unglücklich in expression seiner von den Text gemachten Ideen wäre/ die Artem combinatoriam auff verschiedene vortheilhafftige Arth behutsam zu appliciren/ bey diesen Musicalischen Locis Topicis, so wird er sich schon mit seinen Inventions-Kosten eine Weile/ ich mag nicht sagen Lebens Zeit/ behelffen können. Dergleichen Dingen kan man nun weiter nachdencken/indem unter diesen Steinhauffen ohne Zweiffel noch viel vergraben lieget. Jedoch die Curiosität wieder die Musicalischen Alfancereyen von der Music überhaupt zu raisonniren/hat mich allzuweit von unsern Propos abgeführet; welches zwar nur darum geschehen ist/ um zu zeigen/ wie schöne Materien man in der Music annoch auszustudiren habe/ und wie hohe Ursache man also finde/ alle unnöthige Regeln/ und Compositions-Grillen zu verwerffen/ und die Liebhaber der Music näher zu führen/ als ordinair geschicht. Ich besinne mich/ daß einsmahls ein Eruditus Musicus, welcher mit denen Philosophis distinguirte inter Musicam sanam & vanam seu grillificativam, unter der wahren und falschen Music, davor hielte/ es wäre ein Musicalisches Reformations-Werck in der Composition und Music so nöthig als nützlich. Und mich düncket/diese importante, an sich selbst aber noch wohl überwindliche und vortreffliche nutzbare Mühe wäre nicht ungereimt/ wann ein geschickter und unpassionirter Componist sich über die Composition machte/ und die Spreu von dem Stroh trennete/ mit Verwerffung aller unnützen Grillen und unfruchtbaren Materien die nutzbaren Regeln allein erwehlte/ solche in richtige und accurate Ordnung brächte/ und endlich das ζητούμενον, ich meine eine wohlgegründete ordentliche und nutzbare Methode dazu suchte/ wie und auff was Art die vor andern nutzbar auserlesenen Regeln einen zur Music naturalisirten Subjecto leichtlich bey- und ad praxin zubringen wären. Auff diese Art würde die unschuldige Composition von aller Musicalischen Pedanterey, præjudiciis, und sonderlich von allen Köhler-Glauben gereiniget/ da man biß dato viele Regeln nur deswegen vor wahr und gut hält/ weil sie die alte Musicalische

Christliche Kirche vor wahr gehalten hat. Ja solchenfalls würde es manchen guten Ingenio sehr leicht fallen / entweder die Music mit denen studiis sehr glücklich zu combiniren / oder in jener doch desto herrlichere und vortreffliche Profectus zu machen/zum täglichen und mehrern Wachsthum der Music. Wir haben aber gesagt / daß vor allen Dingen eine richtige Methode beyher geführet werden müste; sonst hat es warhafftig eben die Beschaffenheit/ als wann ein Zimmerman seinen Lehrling alle Stücken/ Breter/Balcken/und was zu Verfertigung eines Hauses gehöret/ vorleget/ und selbige verfertigen lernet/erzeiget ihm aber nicht/wie er nun die Stücken und das Hauß zusamen setzen/und wohl in einander schliessen soll: ists nicht wahr/ das Beste mangelt dem Purschen noch? Ein unpassionirter Music-Verständiger dencke nur ein wenig nach/ ob nicht viele 100. Composition-Regeln gleichsam infolle und noch rohe / gleichwie vor Zeiten die Leges in Corpore Juris, da liegen / welche meist unfruchtbar gelesen/ oder erkláhret werden/ und dahero ihnen nichts/ oder/ sage ich/ das Beste mangelt/ als daß sie gleich denen Præceptis der höhern Facultäten in richtige Ordnung/ Systemata und Methoden dergestalt gebracht werden mögen / daß man sehe/wie in Erlernung oder Docirung der Composition kurtz/ nützlich und methodice zu verfahren sey. Was nun in der Composition und Music überhaupt zu ermangeln scheinet/solches habe durch dieses Buch zum wenigsten in der so nöthig und nützlichen Wissenschafft des General-Basses nach meinen wenigen Vermögen zu suppliren gesucht. Indem ich bey denen wenigen Stunden/ welche ehemahls denen Studiis abgebrochen/ und guten Freunden gegönnet worden / gar deutlich wahrgenommen / daß der meiste Auffenthalt eines Music-Begierigen in dieser Wissenschafft nirgends anders verborgen liege / als in der confusen Anführung eines Maitre. Solches hat mich bey müßigen Stunden endlich zur Uberlegung bracht / ob es nicht möglich sey einen nähern Weg zu Erlangung der soliden Wissenschafft des General-Basses zu finden: und endlich hat mir der in diesen Blättern/sonderlich in der ersten Abtheilung dieses Buchs vor Incipienten geschriebene Methodus nicht undienlich geschienen. Man muß sich nicht abschrecken lassen / daß der Signaturen in Basso continuo viel / derselben Veränderung und Application mancherley/der Tone und derselben Veränderung nicht wenig / ja endlich ein grandes Exercitium und ziemliches Judicium dazu gehöre/ehe das Clavier so begriffen wird/ daß man wie nöthig / extemporiren / und alle Sätze und Accorde gleichsam blindlings

finden/

finden / ja offt errathen kan und muß: Dieses alles / sage ich / muß man sich nicht irren lassen/sondern nur glauben/ daß gute Anführung und Ordnung zum wenigsten zwey Theile der sauren Mühe und ausmachen. Dahero hat man in diesen Wercke alle weitläufftigen Regeln/ welche wenig Nutz geben/und zur Haupt-Sache nicht gehören / mit Fleiß weggelassen / die nutzbarn Regeln allein auserlesen/und hauptsächlich die Praxin und eine ordentliche und gegründete Methode so gleich beyher geführet/welches bey Durchlesung deutlich erhellen wird. Das gantze Werck lehret nach seinen 2. Abtheilungen den Bassum Continuum nicht nur in Kirchen- sondern auch in Theatralischen Sachen / von welchern letztern meines Wissens nichts ediret. In der ersten Abtheilung hat man vor Incipienten alle Signaturen nach der Ordnung nutzbar zusammen gesucht / solche in kurtze und deutlich Exempel bracht / und dabey die Praxin gewiesen/ wie besagte Regeln und Exempel vermittelst der gewöhnlichen 3. Haupt-Accorde wohl in des Exercitium können gebracht werden. Nachdem nun alle prima principia solcher gestalt zusammen gelesen / und nachgehends in ein General-Exempel so kurtz als möglich eingeschlossen/und auff gewisse Art exerciret worden; so wird hernach weiter nichts gethan/ als daß benandtes Exempel aus einen Tone in andere nach und nach schwerere Tone transponiret/ und solcher gestalt einen Scholaren unter wehrenden Exercitio deutlich gewiesen wird/wie die wenige gegebenen Principia stetig einerley bleiben/ und man hinführo weiter nichts neues zu lernen habe/ als daß man die vorgezeichneten ✱ und b. bey jeden Tone gewohnen lerne. Nechst diesen werden in einen à parten Capite weitere Consilia sich oder seine Scholaren zu perfectioniren gegeben. Der andere Theil tractiret Theatralische Sachen und den General-Baß ohne Species. Wobey man nach Möglichkeit der Materie gewisse und kurtze Principia eruiret/ selbige mit vielen Exempeln deutlich erläutert/und endlich einen Lehrbegierigen ein und die andere Kunst-Griffe zu fernern Nachdencken an die Hand gegeben / welches alles bey Durchlesung der Blätter deutlicher erhellen wird. Gnug daß nichts ohne Grund und Erfahrung geschrieben / und auff allen Blättern dieses Buchs eine accurate Ordnung und vielfältiger Vortheil gesuchet worden.

In übrigen kan dis Werck theils denjenigen dienen / welche andern nach solcher Methode zu instruiren gedencken: Theils aber ist es am meisten vor die Incipienten selbst nutzbar geschrieben. Denn diese können/

wenn sie zumahl schon etwas in der Kunst profitiret / nachgehends sich selbst in denen vorgeschriebenen Exempeln exerciren und umsehen / wieweit sie von ihren Maitre angeführet worden? Sie können die vorgeschriebenen Regeln anmercken / und sich nach und nach in denen Fundamentis selbst nachhelffen / biß sie capabel werden / die andere Abtheilung dieses Werckes mit Nutzen selbst weiter zu lesen. Gleichwie nun der erste Theil vor Anfänger / also ist hingegen die andere Abtheilung / welche insonderheit von Theatralischen Sachen handelt / vor erwachsene und allbereit ziemlich Geübte in dieser Kunst geschrieben; folgbar ist auch in dieser die Schreib-Art und Methode gantz und gar geändert / und bloß arbitrar & discursivè gegangen worden / welches so wohl der Entzweck als die Materie selbst und andere Umstände nicht anders leiden wollen / und Ursache gegeben / warum man quoad Methodum weder Analytische noch Synthetische Grillen zu fangen vor rathsam geachtet. Ein Music-Verständiger aber wird die Raison schon allenthalben zu finden wissen. Indes weilen diese Blätter nicht allein vor diejenigen / welche schon einige Progressen im General-Baß gemacht / sondern hauptsächlich auch denen Incipienten zum Nutzen geschrieben worden: Als hat man diesen zu Liebe nothwendig hier und dar etwas weitläufftig gehen müssen; und eben in diesen Methodo ist der gröste Vortheil vor selbige gefunden worden. Andere aber können die Exempel (oder vielmehr deren Transpositiones) übergehen / so werden sie dennoch auch allezeit vor sich etwas antreffen / zumahl wenn sie die in der andern Section dieses Tractats befindlichen Materien nicht oben hin ansehen wollen.

Endlich und zuletzt will ich mir bey dem geneigten Leser noch dieses ausbitten / daß er mein obiges von der Music überhaupt gefälletes und unvorgreiffliches Raisonnement nicht wieder meine Intention auslegen wolle. Ein jeder wird wissen / was er vor tüchtige Raison hat / dieses oder etwas anders zu glauben. Unterdessen bin ich gewiß / daß ich unter denen Music-liebenden nicht der eintzige bin / welcher dergleichen Gedancken von der Music heget. Findet nun jemand etwas in diesen Blättern nach seinem Gusto, so ist es mir lieb: stehen ihm aber dergleichen vermeinte Neuerlige Hypotheses nicht an / so werde ich mich von Hertzen freuen / wenn er der Music zum besten etwas mit guten Grunde und ohne Præjudicia zu verbessen wissen wird. Wo nicht / so wird er doch zum wenigsten so complaisant seyn / der

der gesunder Vernunfft nach zu glauben / daß einsmahl in der fast täglich höher steigenden Music noch eben so ein Unterscheid der Zeit vorfallen könne/ als wie man in denen Studiis erlebet. Denn vor diesen thate man den jenigẽ in Bann/welcher glaubte/daß es Antipodes gebe/und daß die Welt rund sey: Heut zu Tage aber glaubt es fast ein jedweder Bauer. Giebt es Zeit und Gelegenheit / so kan ein und die andere Materie dieses Tractats gar wohl weiter ausgearbeitet/ wie auch insonderheit bey künfftigen Druck der Leipziger Oper Arien, von der Theatralischen Composition ein mehrers zu schreiben versuchet werden. Ich aber recommendire mich indes dem geneigten Leser jederzeit zu gütigen Andencken.

Erste

Erste Abtheilung
Von Denen Principiis des General-Basses.

Das I. Capitel.
Von denen ordentlichen Accorden, und wie selbige denen Incipienten nutzbar beyzubringen.

§. 1.

VOr allen Dingen fraget sichs allhier/wer und wenn man den General-Baſs anzufangen und zu erlernen tüchtig sey? Hierauff nun kurtz zu antworten/so hat derjenige nicht nöthig/nach öffterer Gewohnheit sich ein oder mehr Jahre mit Erlernung vieler Suiten und Præludien auffhalten zu lassen/ welcher nur allein den General Baſs ; nicht aber à part die Galanterie auff den Clavier zu erlernen suchet. Denn diese kan er auch allenfalls mit bessern Nutz nachholen/ oder vielmehr beyher führen: so viel Galanterie aber und Application der Finger/ als man in jenen/nemlich den General-Basse, nöthig hat/ solches giebet sich bey Erlernung dessen von sich selbst.

§. 2.

Also kan nun derjenige bey guter Anführung schon mit Nutzen den General-Baſs zu spielen anfangen/welcher nur auff dem Clavier die Claves und

und Semitonia, den Unterscheid der gestrichenen oder ungestrichenen Octaven, ingleichen was Secunda, Tertia, Quarta, Quinta, Sexta, Septima, Octava und Nona sey / vollkommen inne hat; nechst diesen mag er kaum ein oder etliche wenige Menuetten in die Faust gebracht haben / welches eine Arbeit von 1 / oder höchst 2. Monathen seyn kan. Wie solches alles so wohl die Vernunfft als Erfahrung bezeiget.

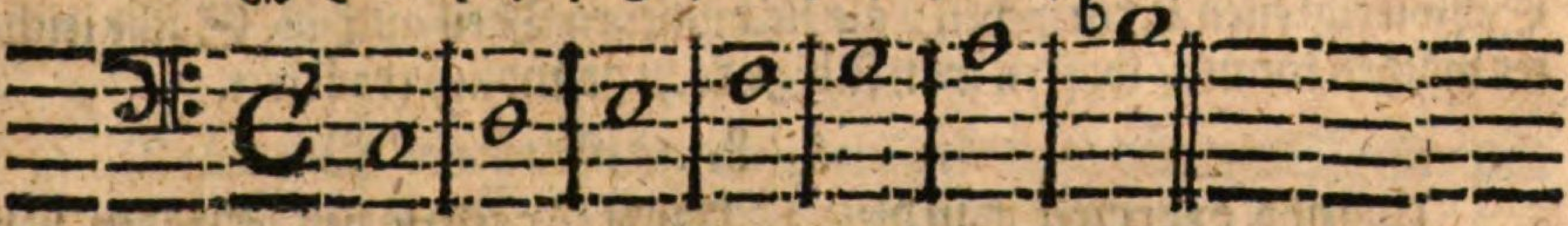
§. 3.

Der General-Bass an sich selbst ist eine aus der Composition entlehnte Wissenschafft / vermittelst welcher man nach gewissen Regeln zu der eintzigen vorgelegten Bass-Stimme eine völlige Harmonie dergestalt erfinden kan / daß sie mit der dazu gesetzten Vocal- oder Instrumental-Music genau überein stimmet.

§. 4.

Zu jedweder Note des General-Basses, wo keine Signatur stehet / wird ordinair mit der rechten Hand zusammen gegriffen / die Tertia, Quinta und Octava, welches mit einem Worte genennet wird ein Accord, oder ein ordinairer Satz und Griff. Zum Exempel, die Accorde zu denen 7. Clavibus der Music seynd diese:

Rechte Hand.						
c̄	d̄	ē	f̄	ḡ	ā	b̄
g	a	h̄	c̄	d̄	ē	f̄
e	f	g	a	h	c̄	d̄



§. 5.

Hat man nun einen Scholaren, welcher noch keine oder sehr wenige Principia weiß auff dem Clavier, so lässet man ihm diese Accorde zu jedweden Tone, jedoch ohne Ordnung / so lange suchen und wiederholen / biß er sie insgesamt fertig in der Faust hat. Im übrigen aber kan man anfänglich ihm allenfalls die Freyheit gar wohl lassen / daß er den kleinesten Finger alle-

 zeit

zeit darff in die Octav setzen/ um den Accord desto leichter zu finden. Und dieses wird so lange getrieben / biß man mercket / daß er ziemlich inne habe/ was zu jeden Clave die Tertia, Quinta, oder Octava sey? Alsdenn ist es Zeit weiter zu gehen.

§. 6.

Weil derohalben zu jedweden Accord 3. Stimmen gehören / so ist auch natürlich / daß diese 3. Stimmen / nemlich die Tertia, Quinta und Octava in der Ordnung 3. mahl können verändert werden/ als einmahl die Octava oben / das andere mahl die Quinta, das dritte mahl die Tertia. Z. E. Der Accord zu c. und zu f.

8 c	3 e	5 g
5 g	8 c	3 e
3 e	5 g	8 c

8 f	3 a	5 c
5 c	8 f	3 a
3 a	5 c	8 f

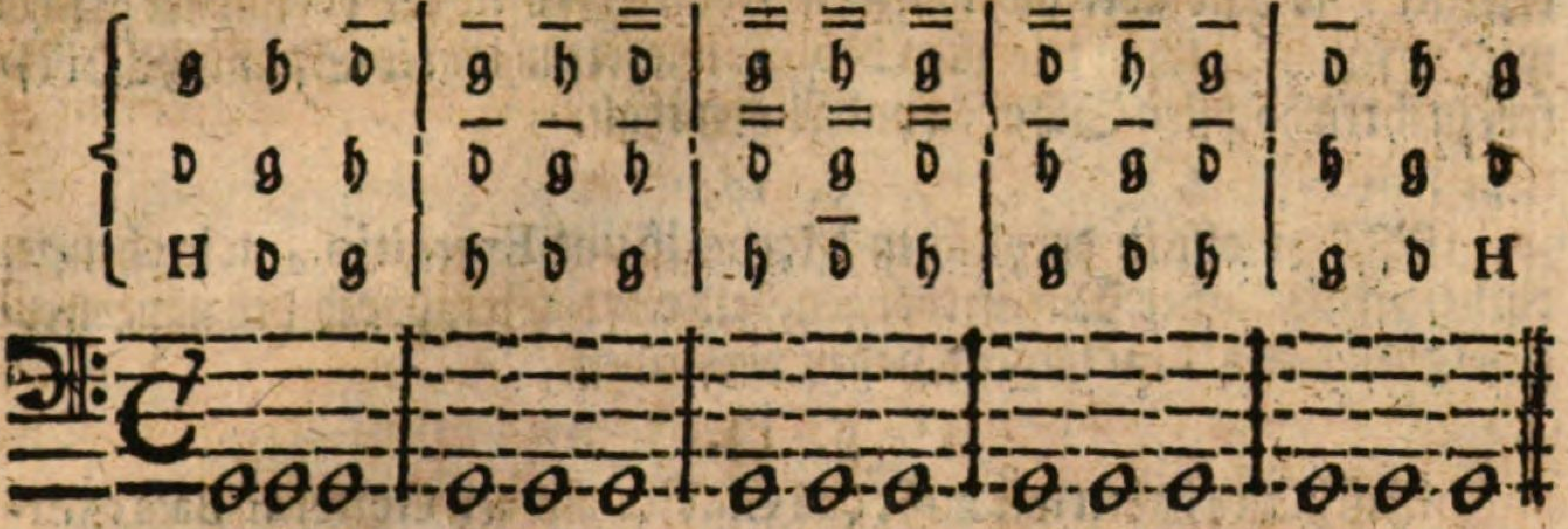
§. 7

Diese dreyfache Veränderung der Accorde werden genennet die 3. Haupt-Accorde. Auff diesen beruhet sehr viel im General-Bass, und können sie bey ermangelnder guter Anführung einem Incipienten so viel Schwierigkeiten verursachen; als sie hingegen Theil auch die Sache leichter machen können/ wofern man selbige recht gründlich tractiret.

§. 8.

Und also exerciret man diese 3. Haupt-Accorde bey jedweden von den 7. Clavibus dergestalt / daß man sie durch alle 3. Octaven auff dem Clavier bald in der Höhe bald in der Tieffe/ bald ordentlich bald ohne Ordnung heraus suchen lässet. Zum Exempel, man will den Accord zu G. wohl exerciren/ so saget man dem Scholaren, daß es einerley sey/ ob man einen Accord davon in der ein- oder zwey- oder ungestrichenen Octave nehme; und also gehet man die Accorde zu G. durch das gantze Clavier rück- und vorwerts also durch:

Hat



§. 9.

Hat man dieses gnugsam exerciret in seiner Ordnung / so fraget man einen Incipienten nunmehr auch ohne Ordnung: Z. E. er solle denn Accord zu g. anschlagen/ da die Quinta oben/ und zwar in der 2. gestrichenen Octava des Claviers: Ferner in der eingestrichenen Octava des Claviers Accord zu g. da die Octav oben: in der zweygestrichenen Octav des Claviers Accord zu g/ da die Tertia oben: in der ungestrichenen Octava des Claviers, da die Tertia oben. Und so fort mit dem Accord g. so lange gewechselt / biß man siehet / daß sich die 3. Haupt-Accorde von g. ohne besinnen/ fertig in der Faust finden lassen.

§. 10.

Wie man nun mit diesen g. verfahren / eben so verfähret man auch mit den übrigen wenigen 6. Clavibus der Music. Welches Exercitium, ob es gleich anfänglich etwas mühsam ist / so giebt es doch denen Incipienten auff dreyfache Art einen ungemeinen Vorsprung.

§. 11.

Deñ erstlich bekomen sie hierdurch einige Ideam von dem Clavier und General-Baß im Kopff/ ehe sie einmahl diesen anfangen. Hiernechst und wenn man hinführo anfähet / ihnen Zeilen General-Baß würcklich vorzuschreiben / so dürffen sie die Accorde nicht erst lange suchen / sondern sie stecken schon im Kopffe/ folgbar avanciren sie leichter. Und drittens fället es ihnen leichte / ob sie den General-Baß in der Höhe oder in der Tieffe spielen sollen; folgbar werden sie des Claviers täglich mehr mächtig/ und gehet ihnen nicht / als wie manchen unglücklichen Scholaren / welche von ihren Maitre eine Zeile General-Baß endlich mit grosser Mühe ohne Judicio

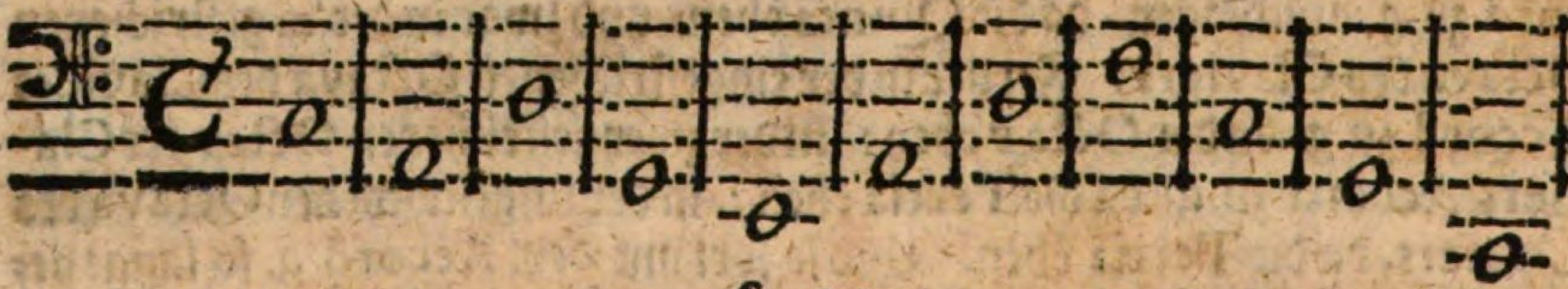
erlernet / so bald aber als ihnen die Hand etwas tieffer oder höher gesetzet wird/so seynd die schon erlernten Noten wiederum lauter Spanische Dörffer/zu ihren höchsten Schaden und Auffenthalt.

§. 12.

Weilen also in dergleichen Methode und Exercitio, wie oben gedacht/ ein vielfacher Nutz verborgen/ als werden wir durch den gantzen ersten Theil dieses Tractätgens dabey verbleiben.

§. 13.

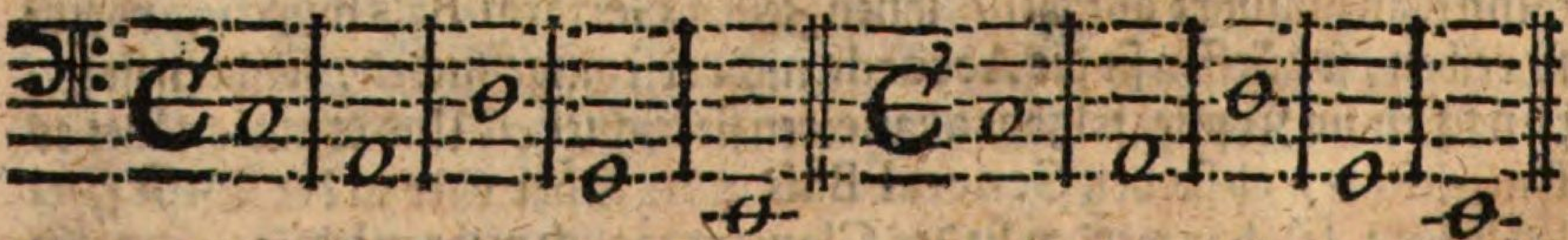
Biß hieher haben wir mehr das Clavier als den General-Bass exerciret: nunmehro erst ist es Zeit/daß man den General-Bass selbst vorsuche/ und also schreibet man einem Incipienten ein Exempel von lauter Accorden vor/etwas auff folgende Art:



§. 14.

Dieses Exempel exerciret man nach den schon erlernten Accorden, und nimmt dabey zwey Regeln in acht: 1. In der Music überhaupt dürffen niemahl zwey Stimmen mit einander in Octaven oder Quinten fortgehen/folgbar würde das nechstgegebene Exempel also vitiös gespielet:

c	a	d	g	e		g	e	a	d	h
g	e	a	d	h	oder	e	c	e	h	g
e	c	f	h	g		c	a	c	g	e



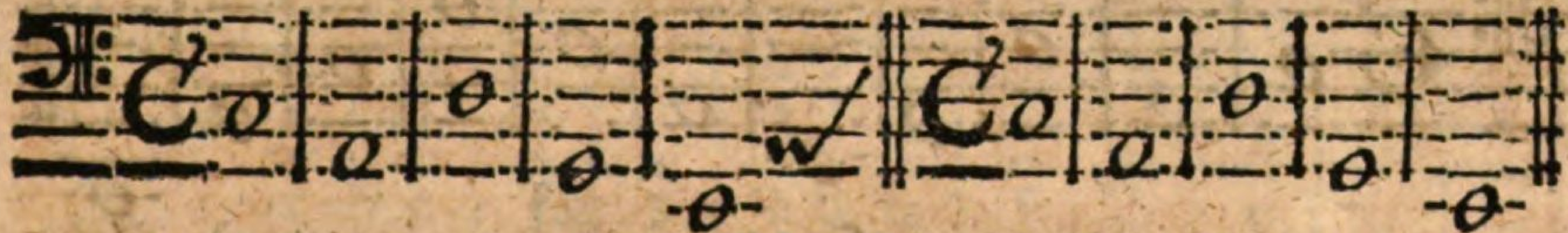
Denn die obere Stimme macht in den ersten Exempel mit den Bass lauter Octaven, die unterste Stimme aber lauter Quinten: in den andern Exem-

Exempel hat die obere Stimme lauter Quinten mit den Bass, die unterste Stimme aber lauter Octaven.

§. 15.

Folgbar muß mit den 3. Haupt-Accorden dergestalt changiret werden/daß wenn in diesen die Tertia (z. e.) oben gewesen/ numehro die Quinte oder Octav oben komme. Also wird gedachtes Exempel also recht gespielet:

e	c	d	d	e		g	a	a	g	g
g	a	a	h	h	oder	e	e	f	d	e
e	e	f	g	g		c	c	d	h	h



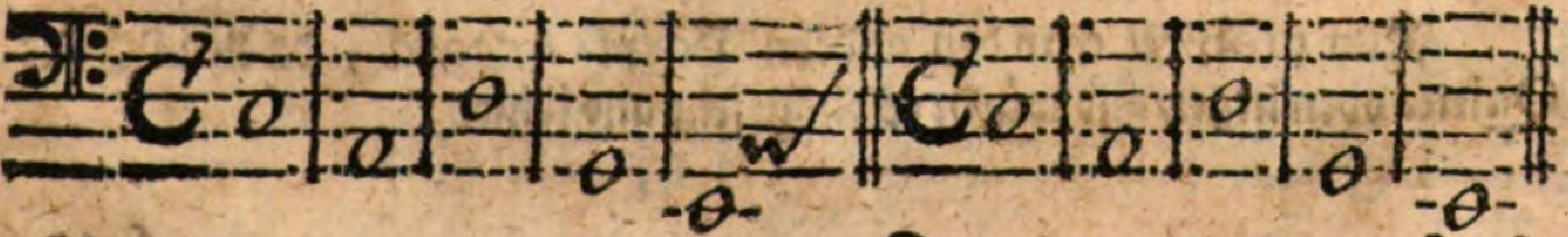
§. 16.

Die andere Regel ist diese: Wofern nicht ungeschickte Progressiones in Spielen entstehen sollen/ so muß man niemahls mit den Händen allzu sehr springen/sondern so viel möglich mit sanffter Bewegung der Hände allezeit den nechstgelegenen Accord nehmen.

§. 17.

Also seynd nach dieser Regel die nechst in §. 15. gesetzten Exempel recht gespielet worden: Hingegen wäre folgende Art zu spielen gantz vitiös:

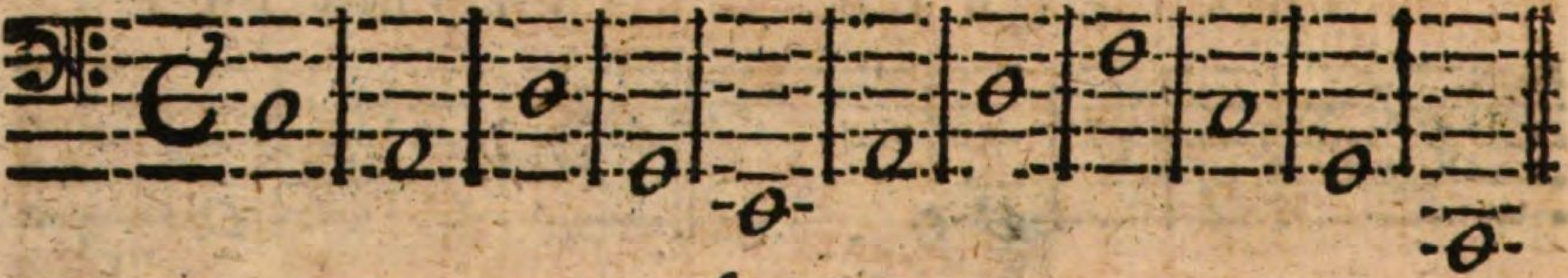
c	e	a	g	e		e	a	a	d	g
g	c	f	d	h	oder	c	e	f	h	e
e	a	d	h	g		g	c	d	g	h



§. 18.

Mit Observirung dieser 2. Regeln exerciret man also oben gegebenes Exempel durch die 3. Haupt-Accorde, und zwar bald in der hohen/ bald tieffern Octav des Claviers. Erstlich würde es aus dem Accord, allwo die Octav in der obersten Stimme bleibet/ ohngefehr also lauten:

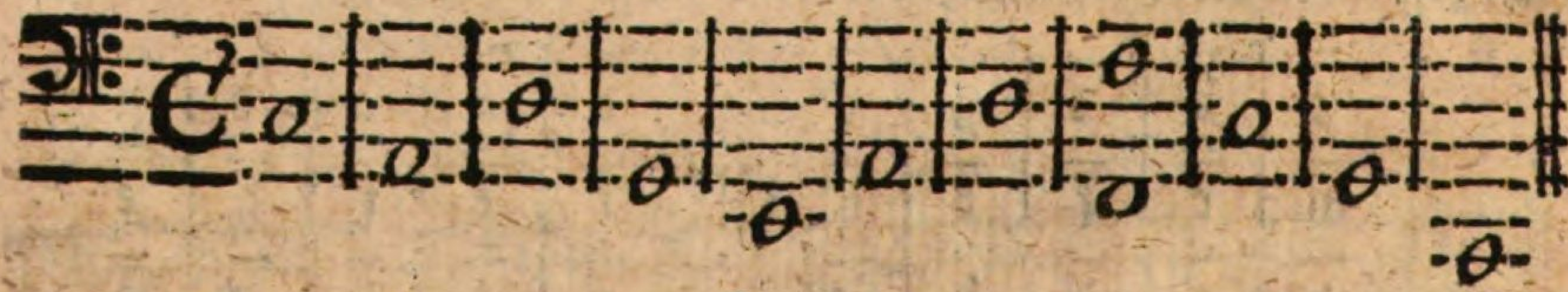
c	c	d	d	e	c	d	c	c	h	c
g	a	a	h	h	a	a	a	g	g	g
e	e	f	g	g	e	f	f	e	d	e



§. 19.

Nun ist es einerley/ ob man diese Accorde in der hohen oder tieffen Octave spielet/ wie folget:

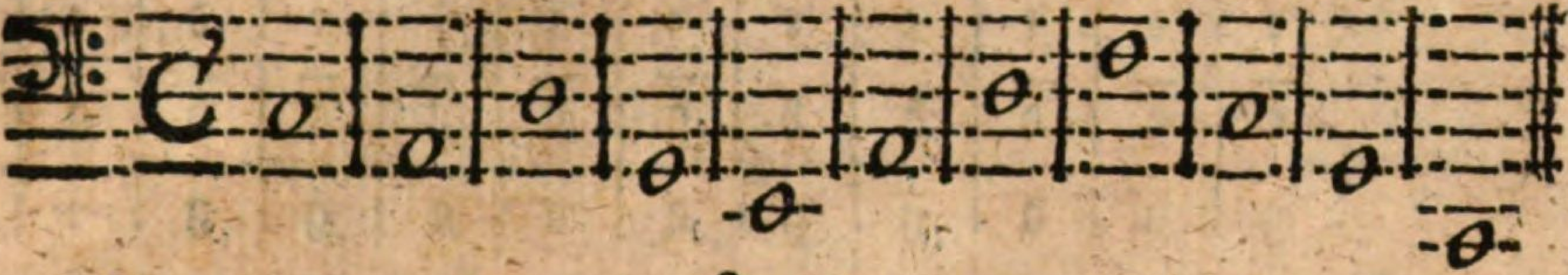
c	c	d	d	e	c	d	c	c	h	c
g	a	a	h	h	a	a	a	g	g	g
e	e	f	g	g	e	f	f	e	d	e



§. 20.

Nun probiret man den andern Haupt-Accord, da nemlich die Quinta oben lieget/ also würde es ohngefehr also folgen:

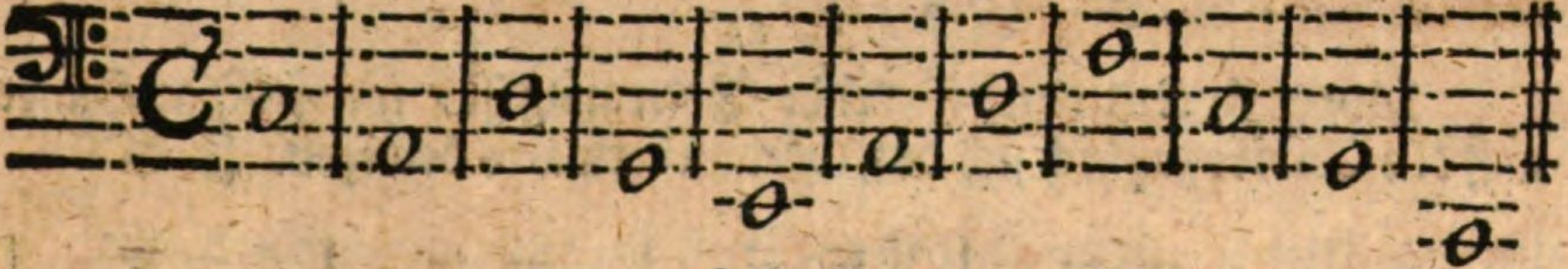
g	a	a	g	g	a	a	a	g	g	e
e	e	f	d	e	e	f	f	e	d	c
c	c	d	h	h	c	d	c	c	h	g



§. 21.

Man zeiget/daß es einerley/ ob es in der untersten oder obersten Octave gespielet werde: derowegen versuchet man es auch also:

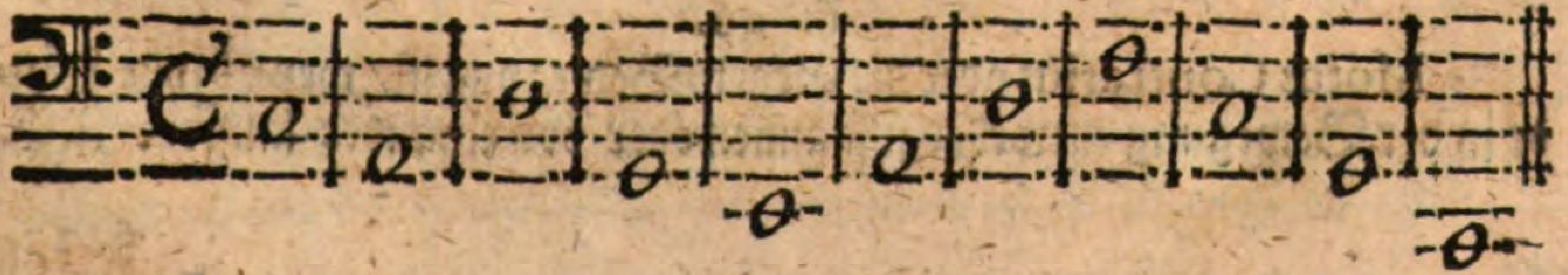
g	a	a	g	g	a	a	a	g	g	e
e	e	f	d	e	e	f	f	e	d	c
c	c	d	h	c	c	d	c	c	h	g



§. 22.

Weiter versuchet man den dritten Haupt-Accord, da die Tertia oben lieget:

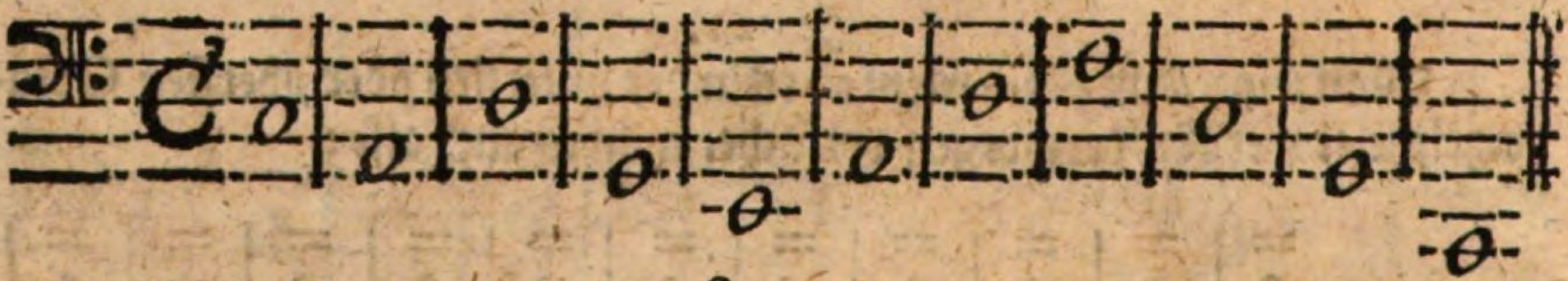
e	e	f	d	e	e	f	f	e	d	c
c	c	d	h	h	c	d	c	c	h	g
g	a	a	g	g	a	a	a	g	g	e



§. 23.

Nun ist es wieder einerley / ob man es in der obersten oder untersten Octave des Claviers exerciret/ohngefehr also:

e	e	f	d	e	e	f	f	e	d	c
c	c	d	h	h	c	d	c	c	h	g
g	a	a	g	g	a	a	a	g	g	e



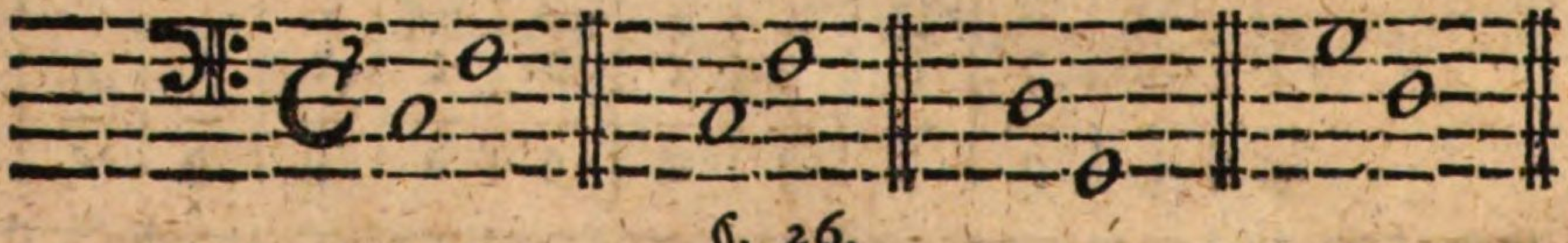
§. 24.

Nunmehr ist es Zeit/noch eine/ bey dem Exercitio der ordinair Accorde sehr nöthige Regel mitzunehmen/ und zuföderst zu fragen/ was Motus Rectus und Motus contrarius sey auff dem Clavier?

§. 25.

Motus Rectus oder die gleiche Bewegung ist / wenn beyde Hände auff den Clavier zugleich sich auff- oder niederwärts bewegen. Z. E.

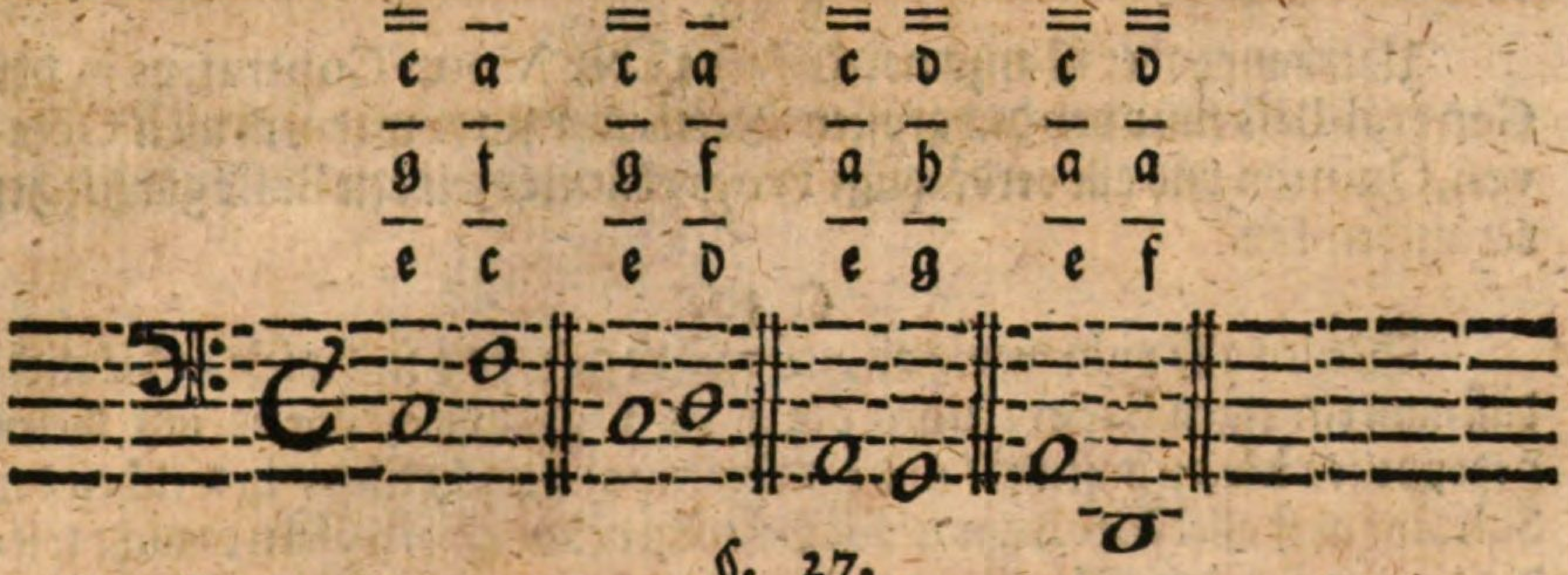
g	a	e	f	a	g	g	f
e	f	c	c	f	d	d	d
c	c	g	a	d	h	h	a



§. 26.

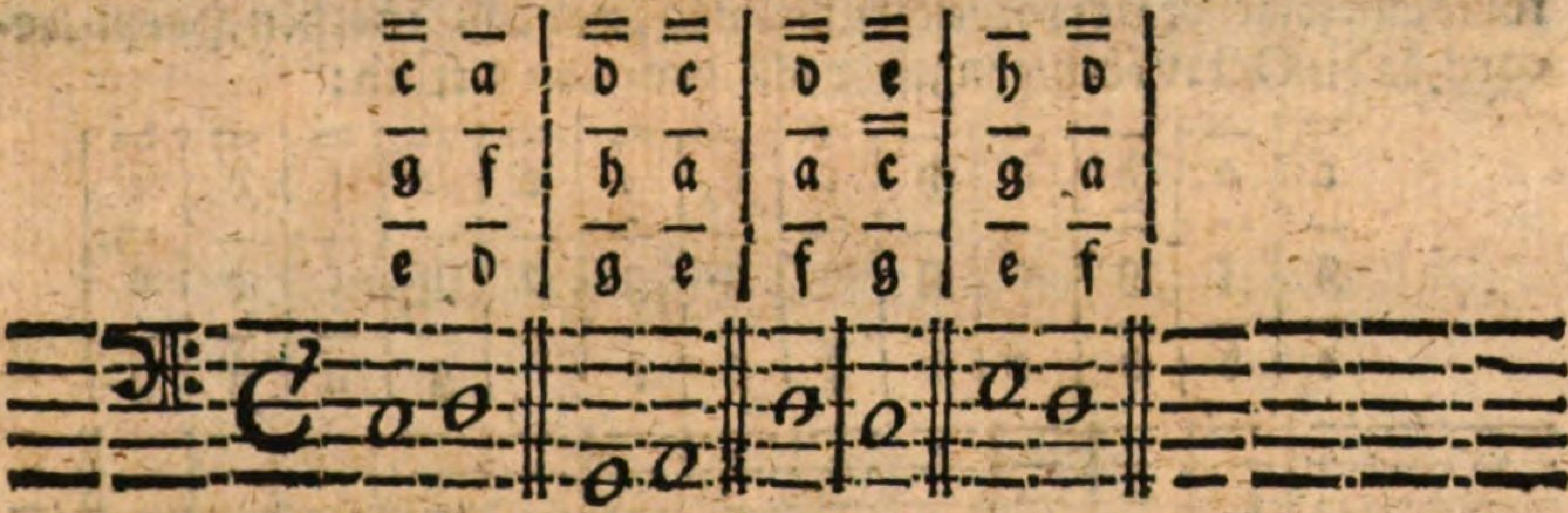
Motus Contrarius oder die Gegen-Bewegung ist/ wenn beyde Hände in der Bewegung entweder zusammen oder von einander lauffen. Z. E.

§. 27.



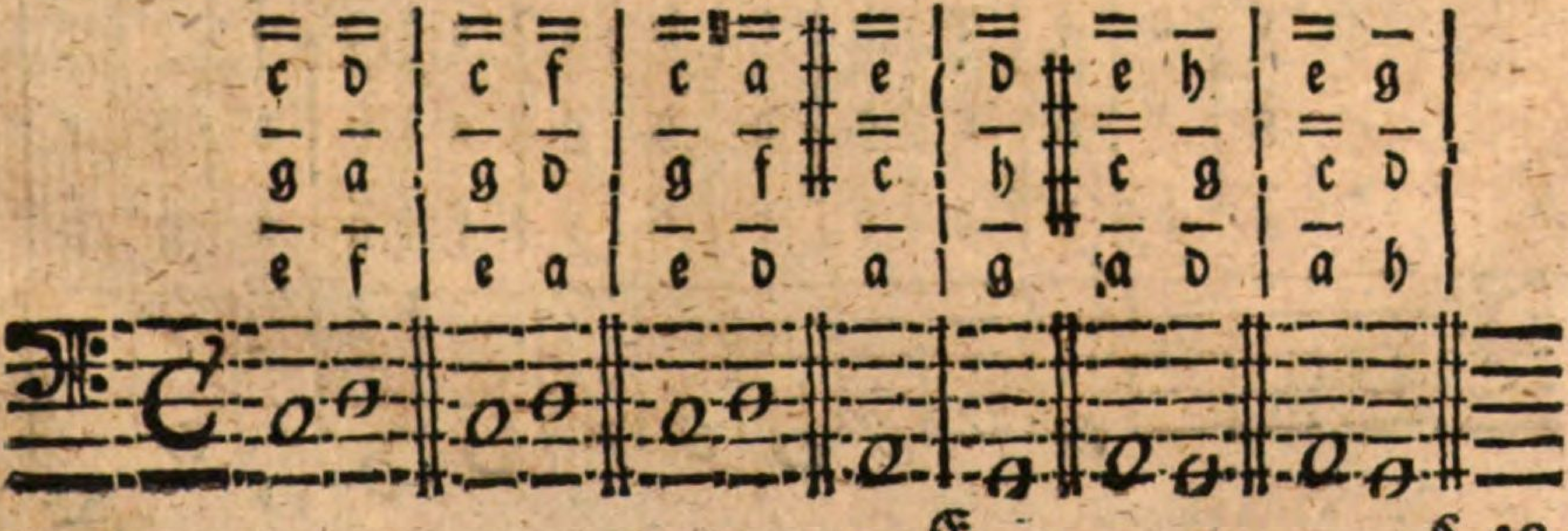
§. 27.

Wann nun zwey Bass-Noten einen Ton steigen oder fallen / so muß man allzeit den Motum Contrarium brauchen. Z. E.



§. 28.

Deñ wenn man Motum Rectum brauchen wolte / so werden entweder Octaven und Quinten, oder sonst grosse ungeschickte Sprünge wieder die obige Regeln heraus kommen / wie aus folgenden beyden Exempeln abzunehmen:



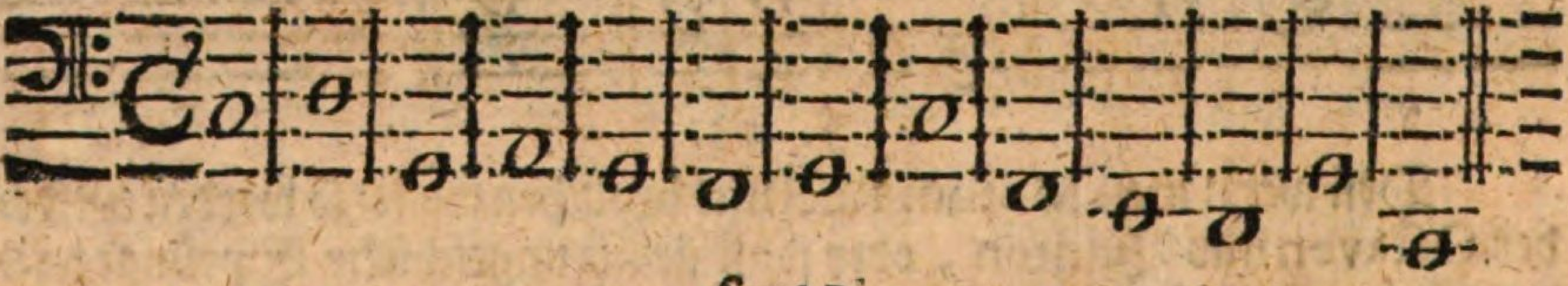
§. 29.

Uberhaupt aber ist anzumercken / daß der Motus Contrarius in den General-Bass einer von den grösten Vortheilen sey / wodurch man Octaven, Quinten und alle verdächtige Progressiones mit dem Basse gantz sicher vermeiden kan.

§. 30.

Weilen also nicht wenig an dieser Lehre gelegen / so ist nicht undienlich / daß man ein eigen Excercitium durch die 3. Haupt-Accorde mit diesen gedoppelten Motu anstellet / und ein Exempel vorschreibet / in welchen der Scholar auff alle Noten gar genau Achtung geben muß / wofern er nicht wieder die nur gegebene Regel pecciren will. Der andere Nutz / welcher zugleich mit aus diesen Exercitio entspringet / ist / daß die Accorde durch das gantze Clavier desto besser in Kopff geschrieben werden. Das Exempel könte auff folgende Art vorgeschrieben / und zwar aus den ersten Haupt-Accord, da die Octav oben / ohngefehr also exerciret werden:

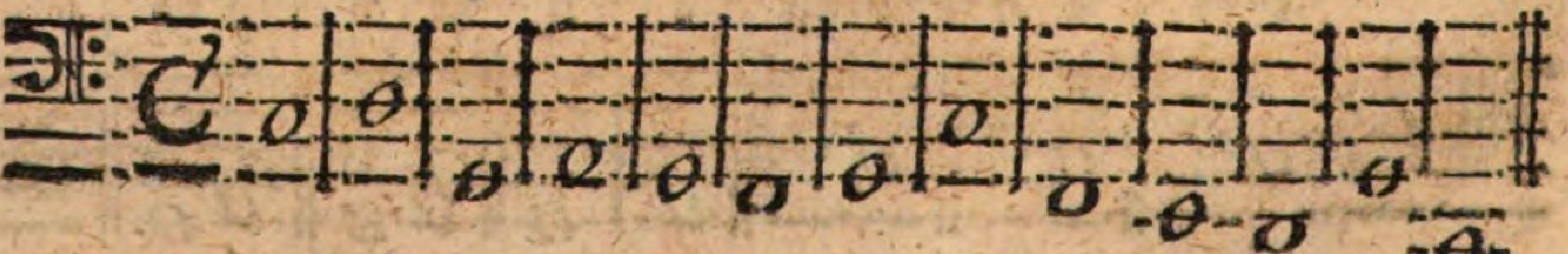
c	a	h	a	h	c	h	c	c	e	f	d	e
g	f	g	e	g	a	g	g	a	h	c	h	c
e	d	d	c	d	f	d	e	f	g	a	g	g



§. 31.

Dieses muß man nun in der untersten Octave auch also exerciren:

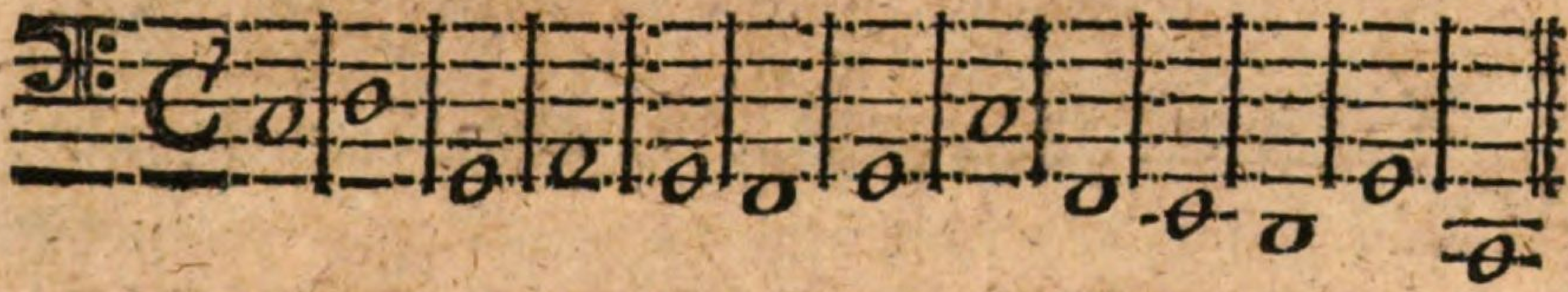
c	a	h	a	h	c	h	c	c	e	f	d	e
g	f	g	e	g	a	g	g	a	h	d	h	c
e	d	d	c	d	f	d	e	f	g	a	g	g



§. 32.

Numehr probiret man dis Exempel nach dem andern Haupt-Accord, da die Tertia oben ist:

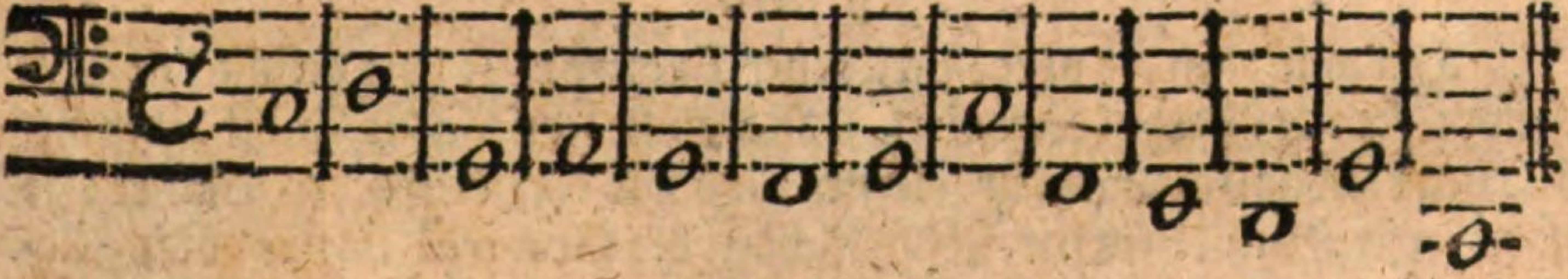
e	d	d	c	d	f	d	e	f	g	a	g	e
c	a	h	a	h	c	h	c	c	e	f	d	c
g	f	g	e	g	a	g	g	a	h	c	h	g



§. 33.

Die Hand eine Octave tieffer gesetzet auff dem Clavier, und gleichfals exerciret:

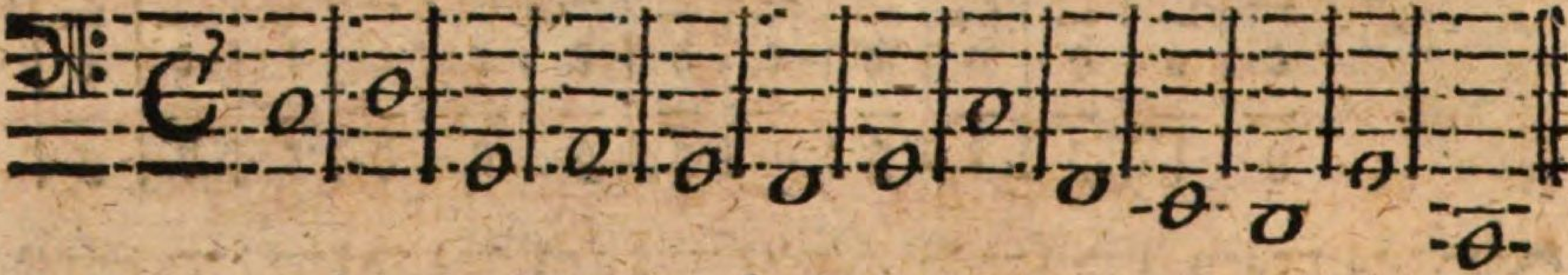
e	d	d	c	d	f	d	e	f	g	a	g	e
c	a	h	a	h	c	h	c	c	e	f	d	c
g	f	g	e	g	a	g	g	a	h	d	h	g



§. 34.

Endlich nach den dritten Haupt-Accord, da die Quinta oben/ ohngefehr also:

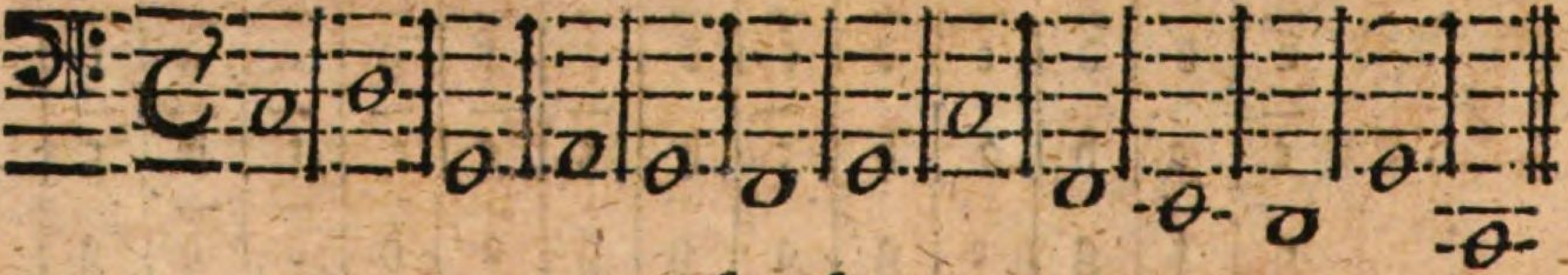
g	f	g	e	g	a	g	g	a	h	d	h	c
e	d	d	c	d	f	d	e	f	g	a	g	g
c	a	h	a	h	c	h	c	c	e	f	d	e



§. 35.

Die Hand eine Octave höher gesetzet / welches einerley seyn wird: Z. E.

g	f	g	e	g	a	g	e	f	g	a	g	e
e	d	d	c	d	f	d	c	c	e	f	d	c
c	a	h	a	h	c	h	g	a	h	c	h	g



§. 36.

Hat man nun die vorgeschriebenen Exempel solcher gestalt durch die Haupt-Accorde wohl exerciret / daß man sie fertig in die Faust gebracht / und nicht etwann auswendig gelernet / als wie die Nonne den Psalter: so ist der erste Grundstein zur Wissenschafft des General-Basses völlig geleget. Und nunmehro erst ist es Zeit an die Signaturen / so darinnen vorkommen / zu gedencken.

§. 37.

Jedoch noch dieses muß ich erinnern / daß wenn in dem bißherigen zu dem General-Bass die Accorde der rechten Hand durch und durch über

dis

dis Exempel dazu gesetzet worden/es nicht die Meinung haben/seinen Incipienten dahin anzuhalten / daß er accurat die Accorde durch das gantze Exempel in eben der vorgeschriebenen Ordnung behalten solle / und müsse: sondern ein Maitre kan den Scholaren nur die rechte Hand/ wie er anfangen soll / setzen in den ersten / andern und dritten Haupt-Accord, bald tieff bald hoch auff dem Clavier; und so dann muß er selbst weiter suchen / wie die Accorde nach einander gerathen wollen. Will aber ein Liebhaber des General-Basses seinen Fleiß selbst nicht spahren / so siehet er die vorgeschriebenen Exempel an/und informiret sich selbst daraus/wie die Sätze und Accorde nach obengegebenen Regeln auff einander wohl und geschickt folgen können.

Das II. Capitel.

Von denen Signaturen des General-Basses, und wie selbige ordentlich und gründlich zu tractiren.

§. 1.

Nunmehro wissen wir / wie jede Note in General-Baß zu tractiren / wo keine Zieffer darüber gezeichnet stehet. Weilen aber deren in allen General-Bassen zu befinden; als müssen wir nun sehen/ welche es seynd/ und wie sie zu tractiren?

§. 2.

Alle Signaturen / welche nur möglich in General-Baß vorkommen können / beruhen in den anfänglich erlernten 8. oder 9. Clavibus, so da genennet werden/ die Secunda, Tertia, Quarta, Quinta, Sexta, Septima, Octava und Nona.

§. 3.

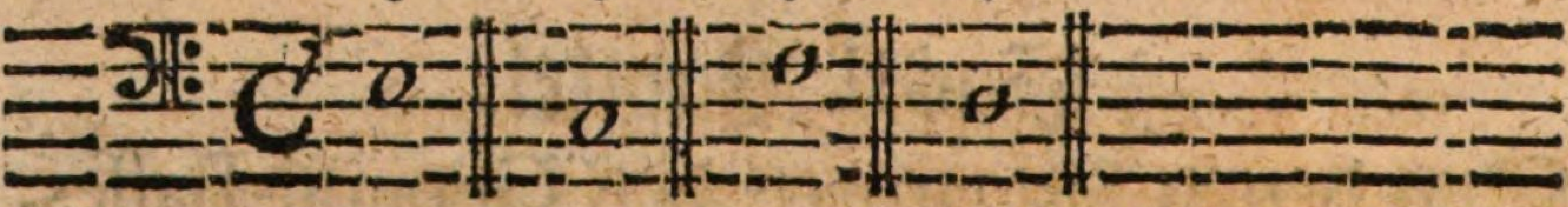
Weilen wir nun die Tertia, Quinta und Octava in denen bißherigen Ordinair Accorden schon tractiret/und erkennen lernen: als ist noch übrig die Erkäntnis von der über den Basso Continuo nicht selten stehenden 2. 4. 6. 7. und 9 / welche nemlich alsdenn über die Noten gezeichnet werden/ wo kein ordinairer Accord seyn soll.

§. 4.

Die 6. ist die leichteste Signatur, und mag vorangehen. Wo selbige über einer Note zu befinden/ da greiffet man nebst derselbigen allzeit noch die Tertia, bißweilen auch die Octava dazu/ wo die 6ten nicht häuffig stehen:

6	$\bar{\bar{c}}$	8	($\bar{\bar{c}}$)	3	$\bar{a}$	6	h
3	$\bar{g}$	6	$\bar{a}$	8	($\bar{f}$)	3	f
8	($\bar{e}$)	3	$\bar{e}$	6	$\bar{d}$	8	(d)

6 6 6 6

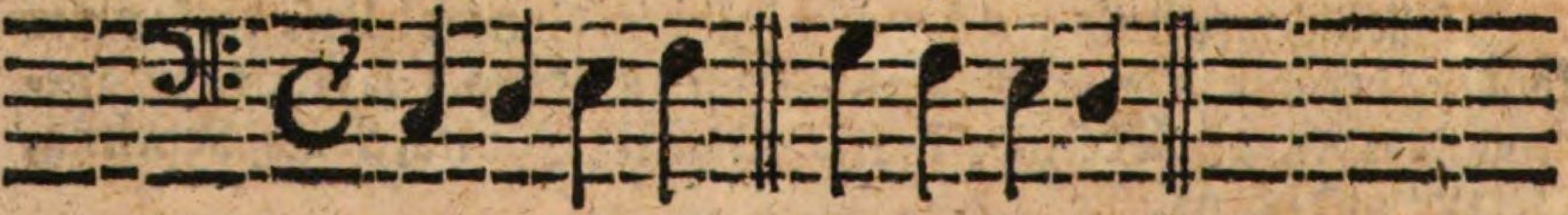


§. 5.

Solten aber viel Sexten nach einander steigen oder fallen / so gehet man/ zu Vermeidung der Octaven und Quinten, allein mit der Tertia und Sexta fort/ und zwar die 6. allzeit oben mit den fünfften Finger; (damit in den obersten Stimmen keine Quinten heraus kommen:

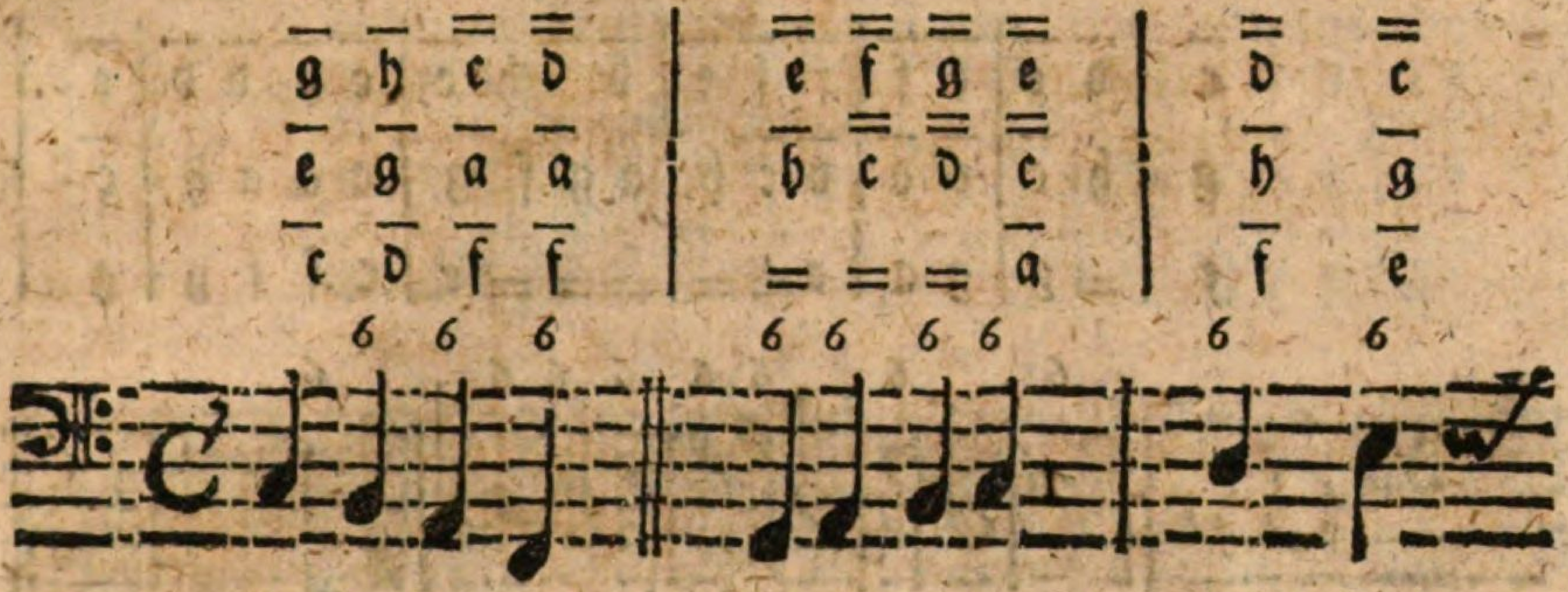
$\bar{a}$	$\bar{h}$	$\bar{\bar{c}}$	$\bar{\bar{d}}$	$\bar{\bar{e}}$	$\bar{\bar{d}}$	$\bar{\bar{c}}$	$\bar{h}$
$\bar{e}$	$\bar{f}$	$\bar{g}$	$\bar{a}$	$\bar{h}$	$\bar{a}$	$\bar{g}$	$\bar{f}$

6 6 6 6 6 6 6 6



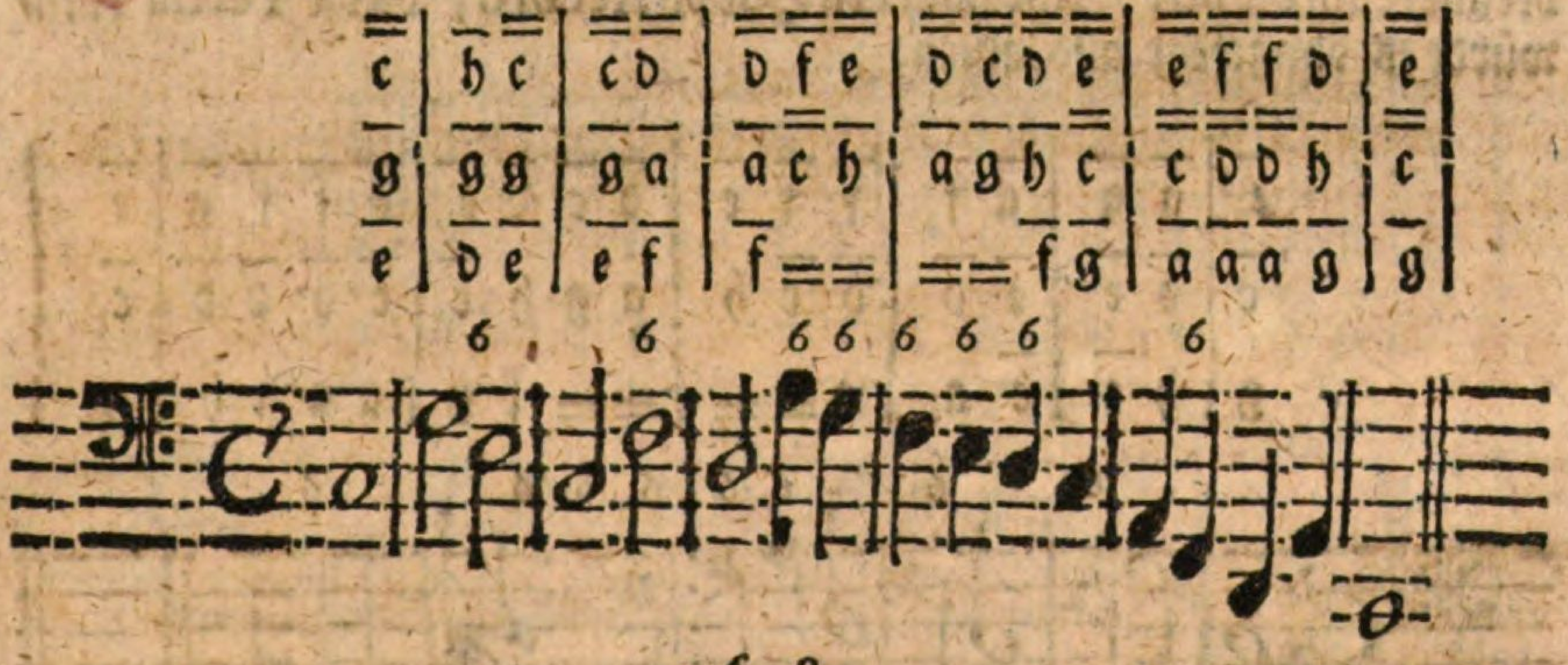
§. 6.

Man müste denn in Fall der Noth gezwungen werden/ sich des Motus Contrarii zu bedienen; da denn die Octava nach gefallen kan dazu genommen werden / weil es alsdenn keine vitiose Progressiones mehr verursachet:



§. 7.

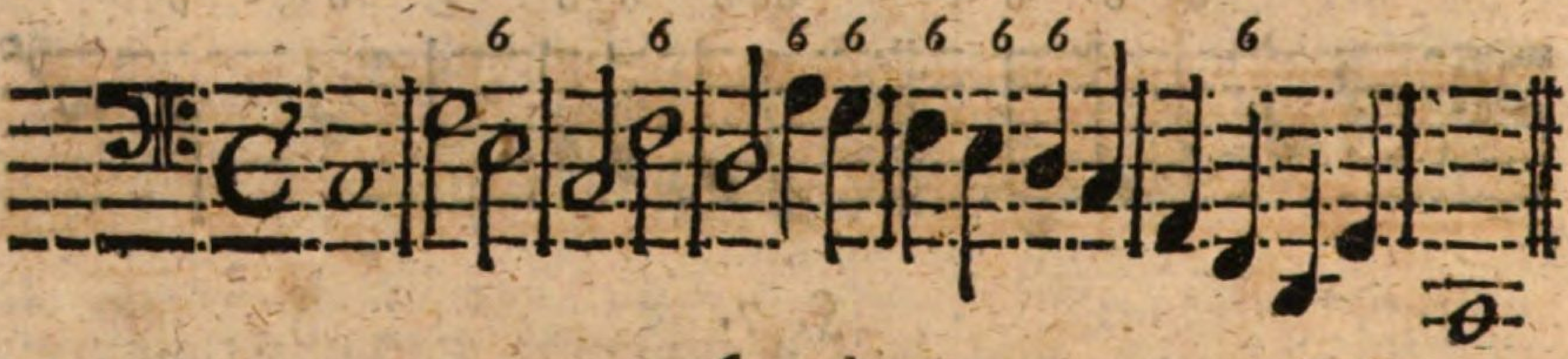
Nach dieser Erklährung ist es nöthig/ diese Signatur in einen à part dazu verfertigten Exempel nach denen Fundamentis der 3. Haupt Accorden wohl zu exerciren. Und kan es folgendes Exempel seyn:



§. 8.

Nun lässet man die Hand eine Octava tieffer anfangen/ um zu erfahren/ daß es ein Thun sey/ ob die 6. in der Höhe oder Tieffe des Claviers gespielet werde. Solches wird ohngefehr also gerathen:

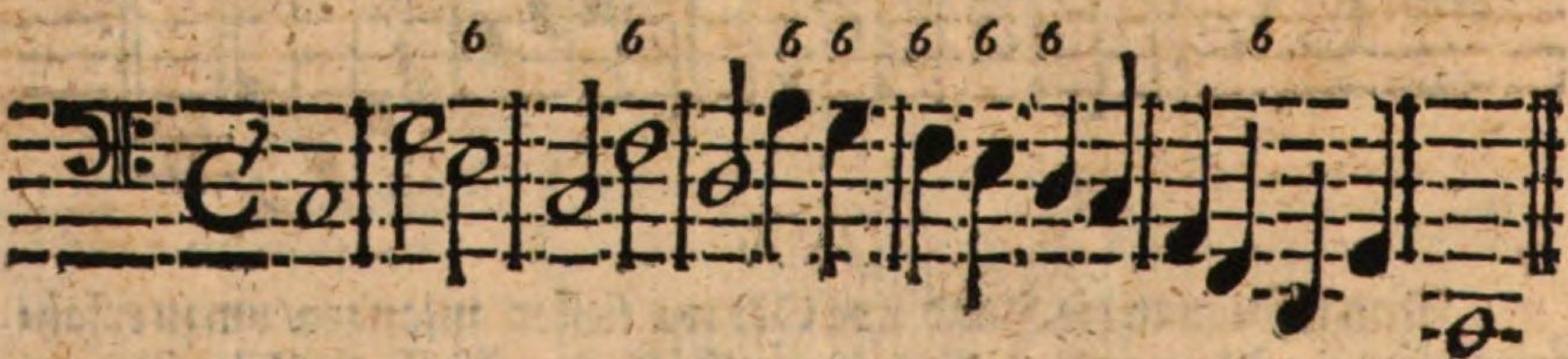
c	d e	e f	f f e	d c h c	c d d d	e
g	h c	c d	d c h	a g f g	a a a h	c
e	= g	g a	a = =	= = = e	e f f g	g



§. 9.

Aus denen übrigen 2. Haupt-Accorden ist es desto leichter zu exerciren / weil die gegebene von denen vielen nach einander folgenden 6ten unveränderlich bleibet. Also nach den Haupt-Accord, da die Tertia oben/ würde es ohngefehr also lauten:

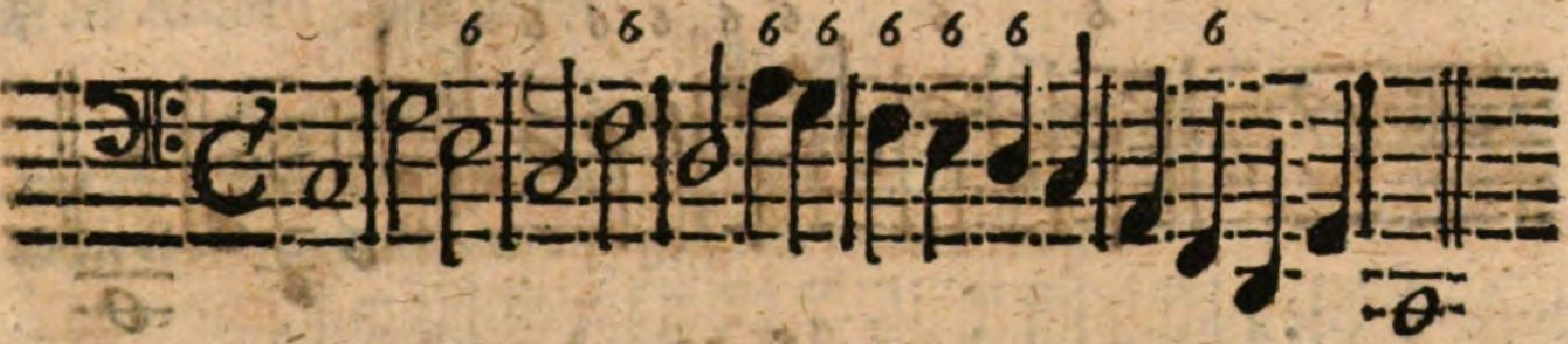
e	g g	g f	f f e	d c d e	e f f g	e
c	d e	e d	d c h	a g h c	c d d d	c
g	h c	c a	a = =	= = f g	a a a h	g



§. 10.

Die Hand eine Octave auff dem Clavier höher gesetzet:

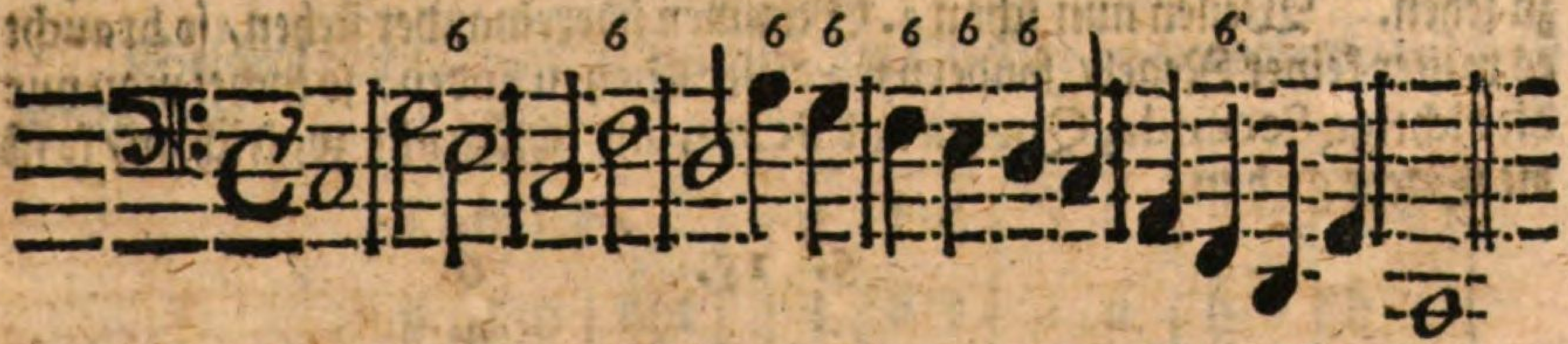
e	d	e	e	f	f	f	e	d	c	h	c	c	d	d	d	e
c	h	c	c	d	d	c	h	a	g	f	g	a	a	a	h	c
g	g	g	g	a	a	a	=	=	=	=	e	e	f	f	g	g



§. 11.

Endlich kommet man auff den dritten Haupt-Accord, da die Quinte oben ist. Um nun den Motum Contrarium besser zu exerciren / könte man/wie wohl ohne Noth/die 6ten also spielen:

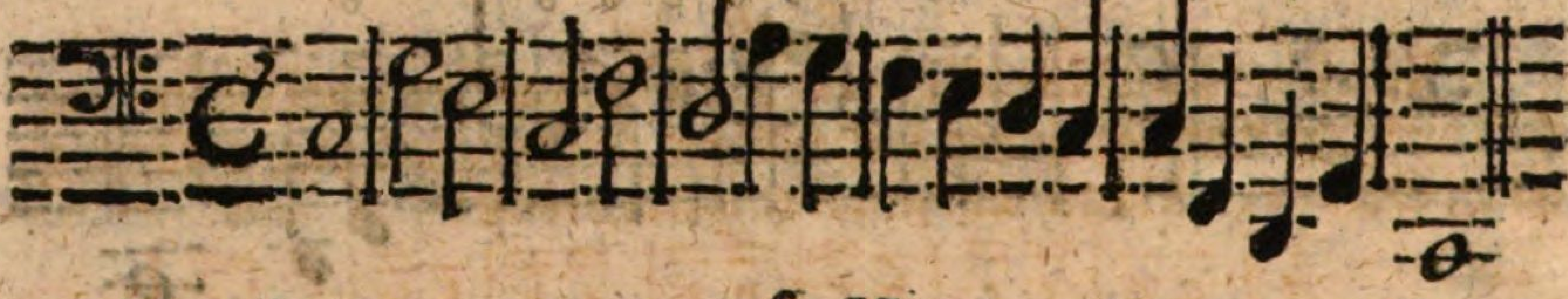
g	g	g	g	f	a	a	h	d	e	h	c	c	d	d	d	c
e	d	e	e	d	f	f	g	a	c	f	g	a	a	a	h	g
c	h	c	c	a	d	c	e	f	g	=	e	e	f	f	g	e



§. 12.

Will man es in der obersten Octave des Claviers versuchen/ so könte es auff folgende Art geschehen:

g	g g	g f	f f g	d e h c	c c d d	e
e	d e	e d	d c e	a c f g	a a a h	g
e	h c	c a	a a h	= g = e	e f f g	e



§. 13.

Nun wolte ich wohl sagen / es müste derjenige sehr unglücklich seyn/ welcher nicht nunmehro die 6. und derselben Natur durch das gantze Clavier wohl inne hätte; wofern man das vorgeschriebene Exempel anders mit bedacht und nicht oben hin exerciret.

§. 14.

Wir gehen also weiter / und sagen / daß bisweilen im General-Bass 2. 4. und 6. übereinander stehen/ also $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$/wie aus unten folgenden Exempel zu sehen. Weilen nun schon 3. Stimmen übereinander stehen/ so braucht es weiter keiner Regel / sondern wo dieser Satz zu finden / so suchet man nur die richtige/Secunda, Quarta und Sexta, und schläget sie zugleich an/ so ist die Sache gethan.

§. 15.

Zum Vortheil aber / daß man diesen Satz der $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$. bald finden kan/ so ist zu mercken / daß wenn man allzeit einen ordinairen Accord um einen Ton höher greiffet / als dieselbige Note, worüber die $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$ stehet; so hat man den benandten Satz allzeit richtig gefunden: Z. E. In nechstfolgenden Exem-

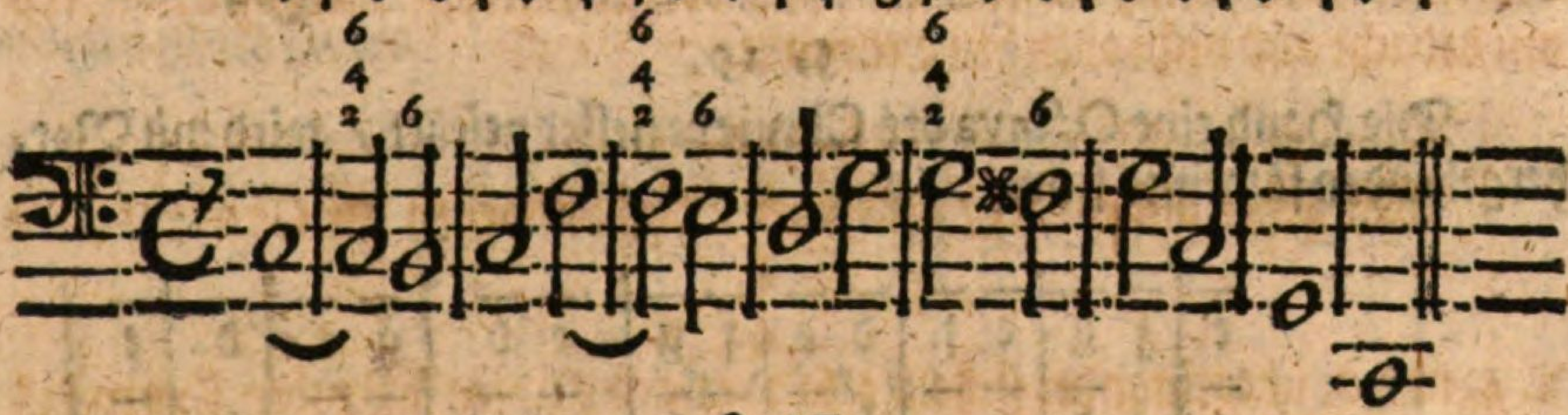
pel

pel stehet $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$. über den c/ also greiffe ich nur den Accord zu d/ welcher also zu c accurat die $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$. ausmachet. Folgbar ist die $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$. zu g. der Accord a. zu f. die $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$ ist der Accord g. und so fort.

§. 16.

Zum Exercitio dieser Signatur kan folgendes Exempel dienen / welches nach denen gewöhnlichen 3. Haupt Accorden, und zwar anfänglich/ da die Octava oben lieget/ also gespielet werden könte:

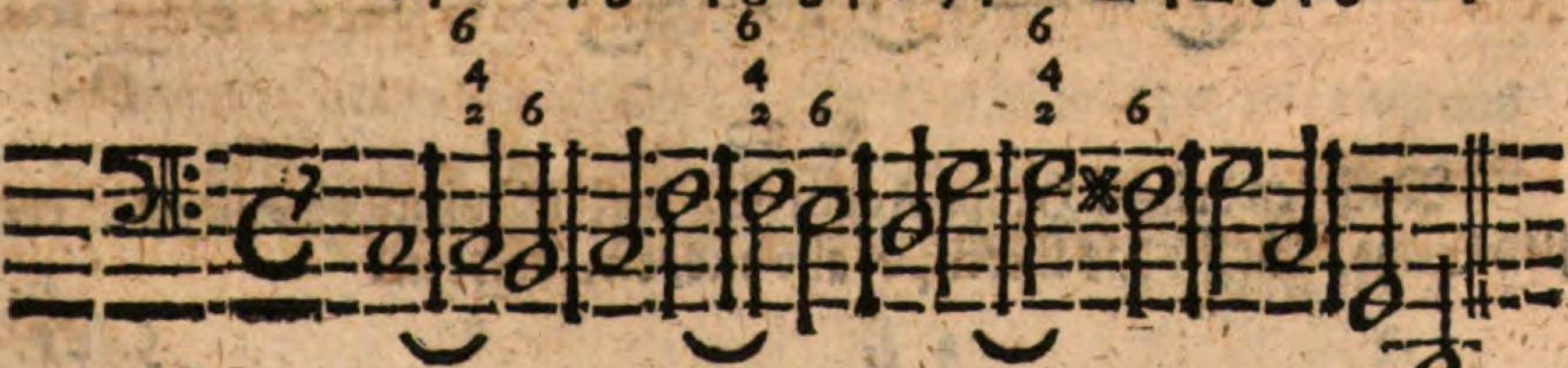
c	a g	c c	h c	d d	c d	h c	h	c
g	f =	g a	g g	a h	a a	g g	g	g
e	d d	e f	d e	f g	e d	d e	d	e



§. 17.

Solches eine Octava tieffer auff dem Clavier zu exerciren/ wird einerley seyn:

c	a d	e f	d e	f g	e d	d e	d c
g	f g	c c	h e	d d	c a	h c	h g
e	d d	g a	g g	a h	a =	= g	g e



§. 18.

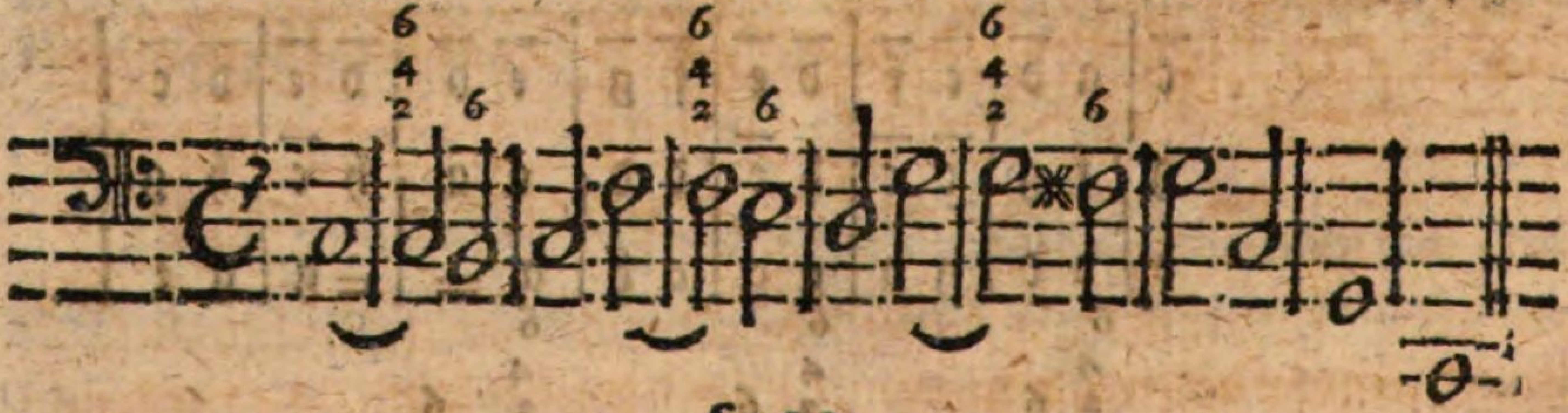
Der andere Haupt-Accord, da die Tertia oben lieget/ lässet sich also spielen.

e	f g	e f	d c	d d	c d	d e	d c
c	d d	c c	h g	a h	a a	h c	h g
g	a g	g a	g =	f g	e d	g g	g e

§. 19.

Die Hand eine Octava des Claviers tieffer gesetzet / wird mit Vorhergehenden fast eines seyn:

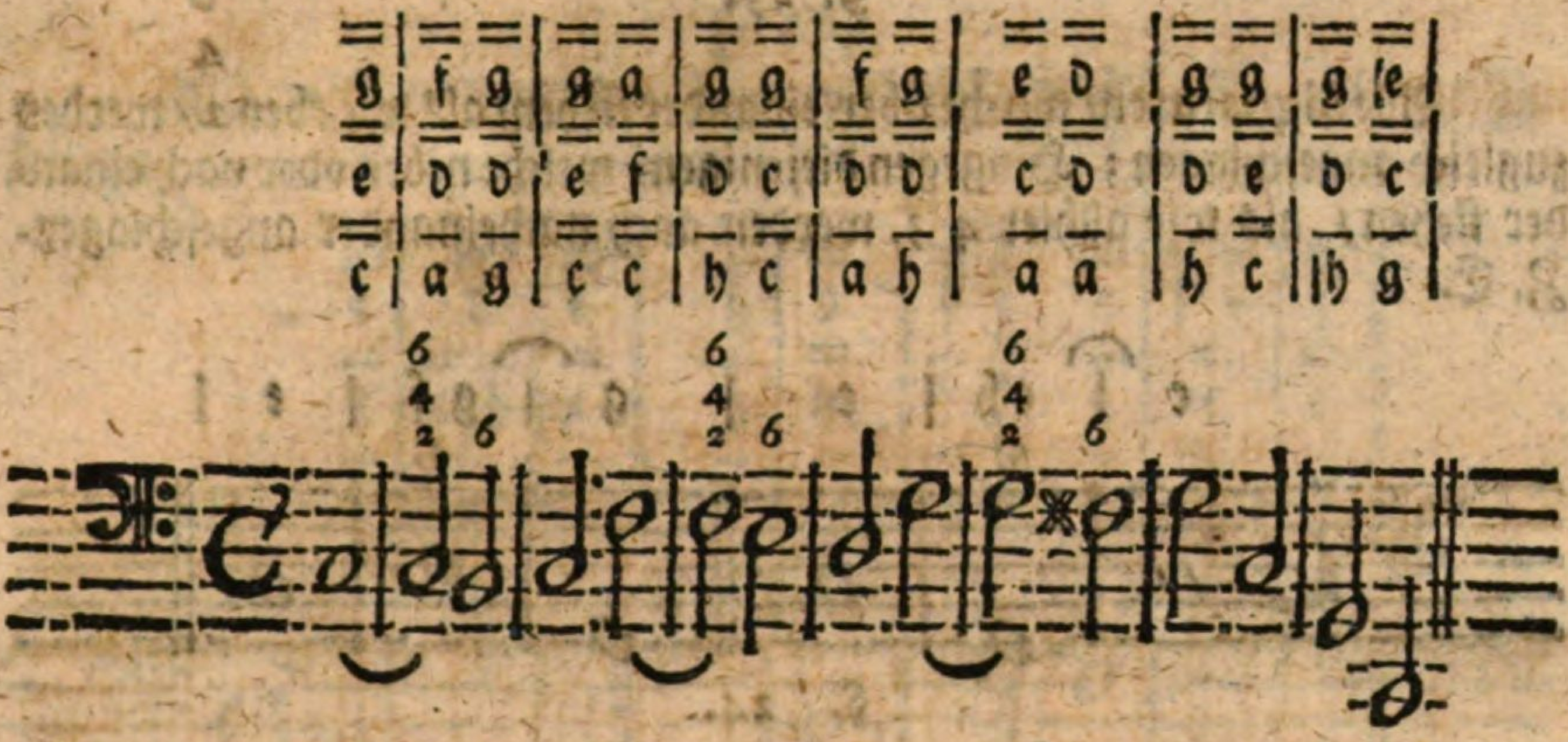
e	f g	e f	d e	f g	e d	g e	d	e
c	a d	c c	h c	d d	c d	d c	h	c
g	a g	g a	g g	a h	a a	h g	g	g



§. 20.

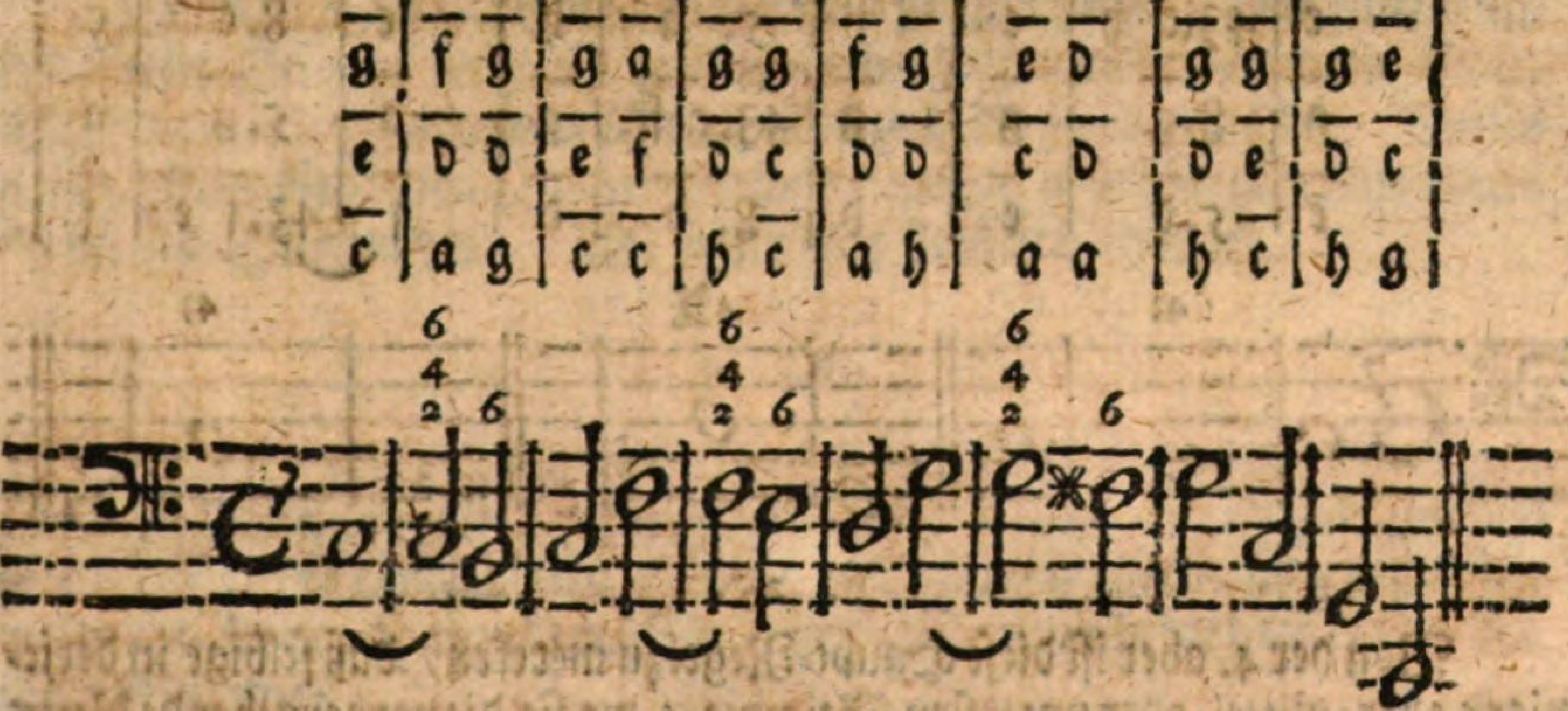
Nach den dritten Haupt-Accorde, da die Quinta oben lieget im ersten Satze/ dürffte das Exempel also exerciret werden:

§. 21.



§. 21.

Die Hand eine Octava tieffer auff dem Clavier, so wird es mit dem vorigen gleich lauten:

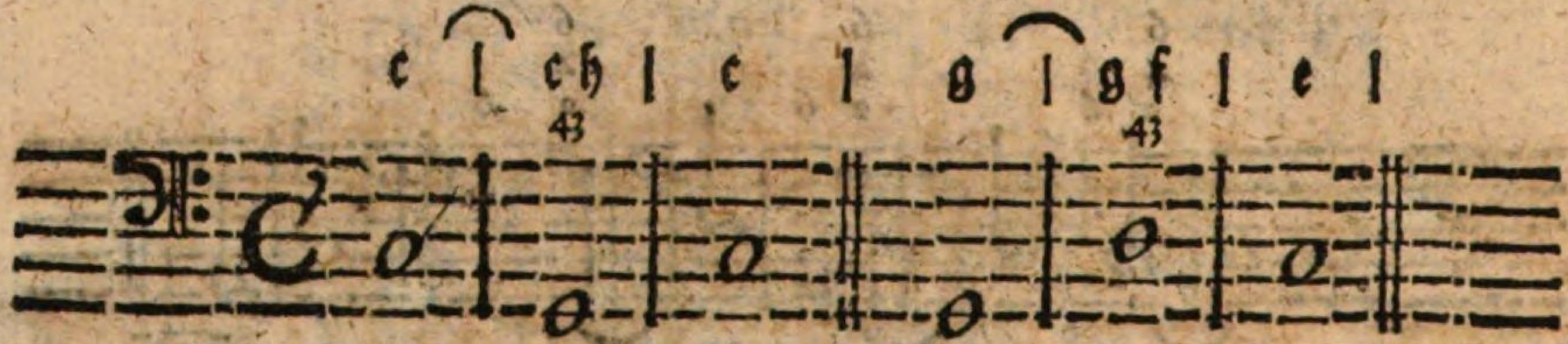


§. 22.

Nunmehr gehen wir zu einer andern Signatur, und zwar wie aus nechstfolgenden Exempel zu sehen so findet man in General-Bass die 4. und 3. neben einander stehen/ von welcher folgende Regeln zu mercken:

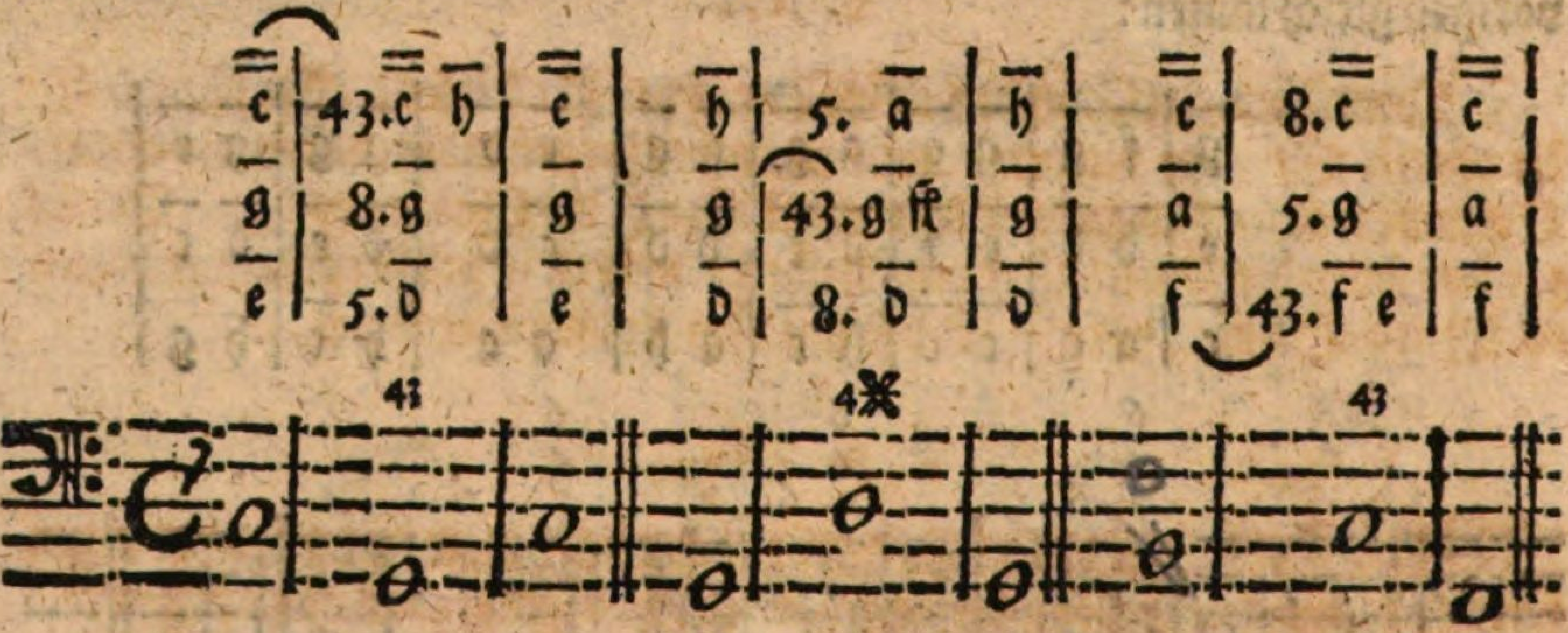
§. 23.

Alle Signaturen/ welche über einander stehen/ als wie oben $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$/ werden zugleich angeschlagen; Hingegen diejenigen/ welche neben oder nach einander stehen/ als wie allhier 4 3. werden auch nacheinander angeschlagen. Z. E.



§. 24.

Die zu der 4 3. gehörigen Stimmen seynd die 5. und 8/ also ist die völlige Harmonie bey dieser Signatur diese:



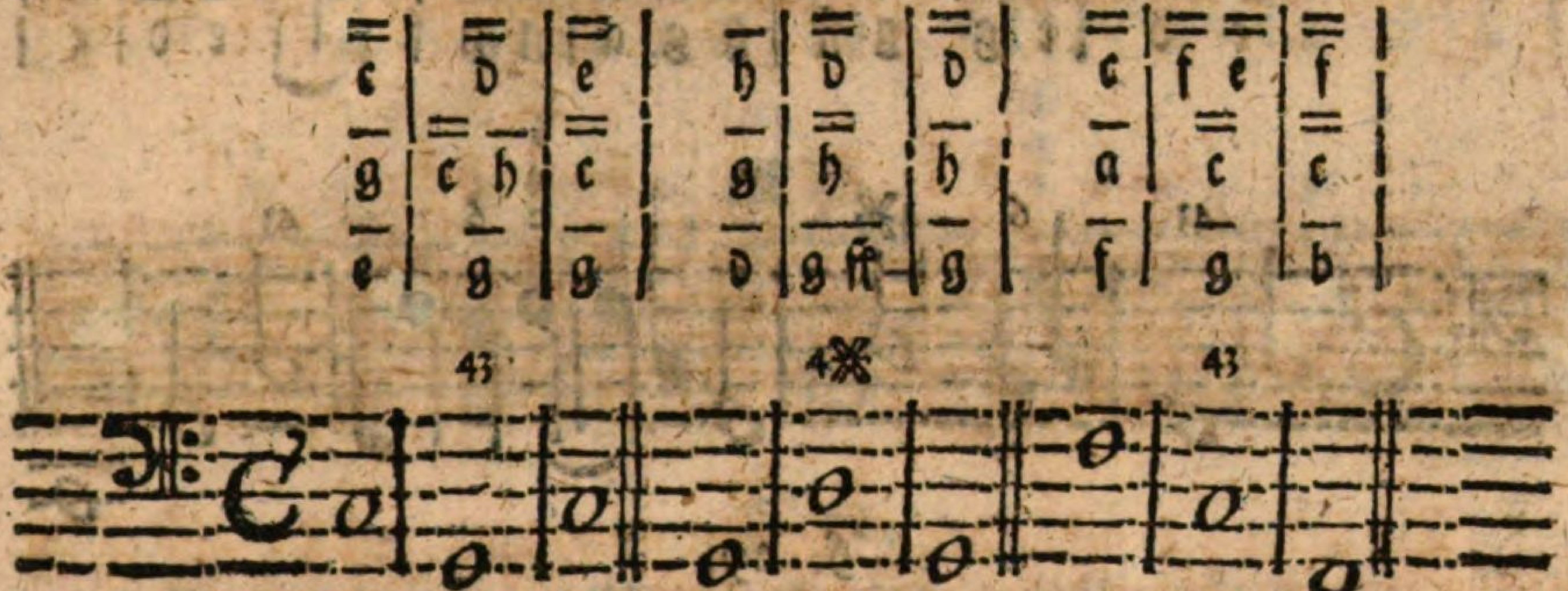
§. 25.

Von der 4. aber ist diese Haupt-Regel zu mercken/ daß selbige in derjenigen ober- mittel- oder untersten Stimme/ wo sie die vorhergehende Note gelegen/ unverrückt muß liegen bleiben/ biß die dabey stehende 3. resolviret. Gleichwie aus nechstvorhergehenden Exempeln zu ersehen/ daß sie einmahl oben- das andere mahl in der Mittel/ das dritte mahl in der untersten Stimme den Accord zuvor gelegen habe/ und hernach auch unverrückt in die 3. resolviret worden.

§. 26.

§. 26.

Also würden benandte Exempel folgender massen unrecht gespielet:

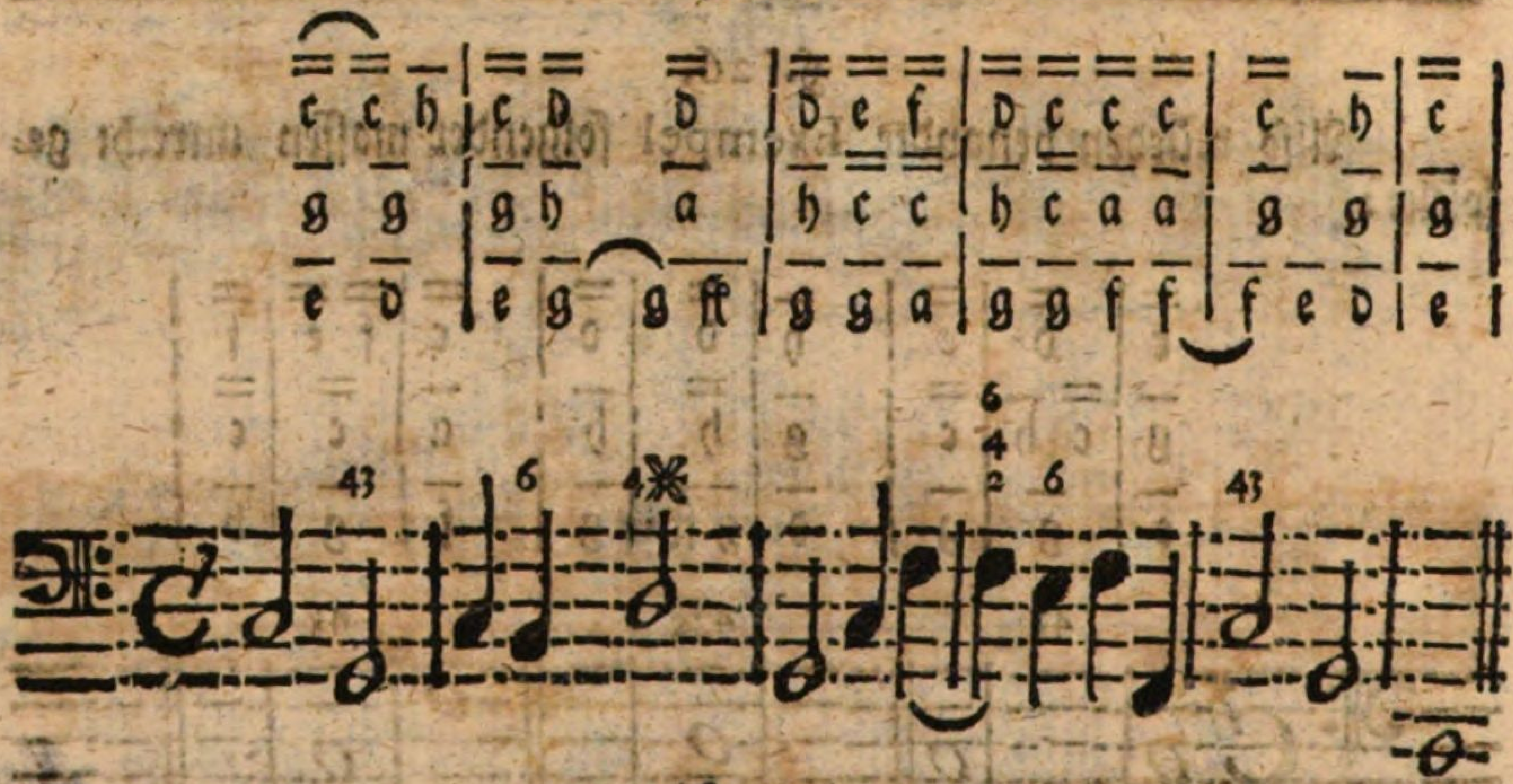


§. 27.

Denn die 4. zu G. in den ersten Exempel ist c/dieses c. aber hätte sollen die oberste Stimme bleiben / weil es in vorhergehender Note die Ober-Stimme war. In andern Exempel ist zu D. die Quarta das g. Dieses g. hätte sollen die Mittel-Stimme bleiben / weil es in vorhergehender Note die Mittel-Stimme war. Und so mit dem dritten Exempel.

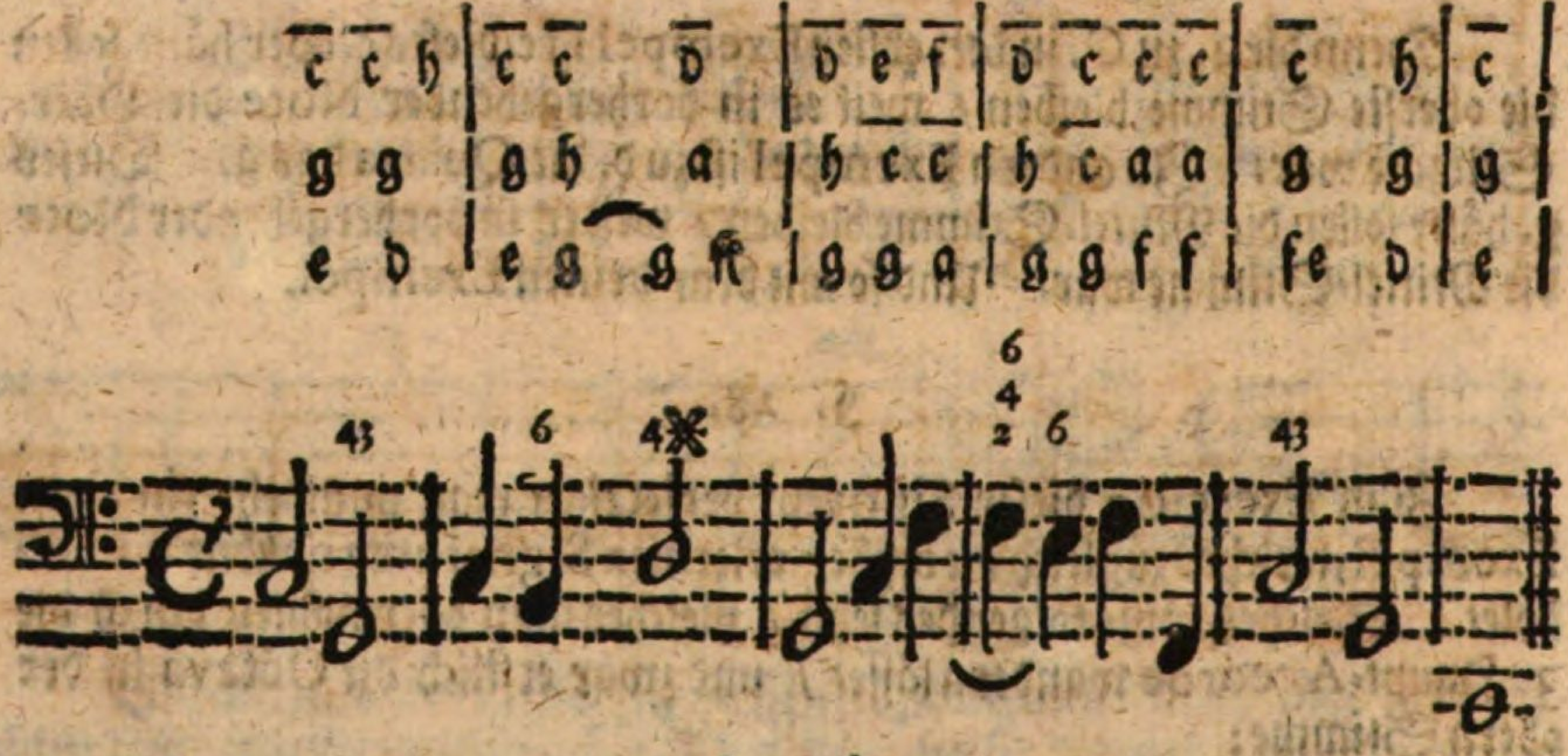
§. 28.

Zum Exercitio dieser Signatur verfertiget man nunmehr ein eigen Exempel, welches zugleich die bißher erlernten Signaturen nutzbar wiederholet. Solches könte folgendes seyn / welches man abermahlen durch die 3. Haupt-Accorde wandern lässet / und zwar erstlich die Octava in der obern Stimme:



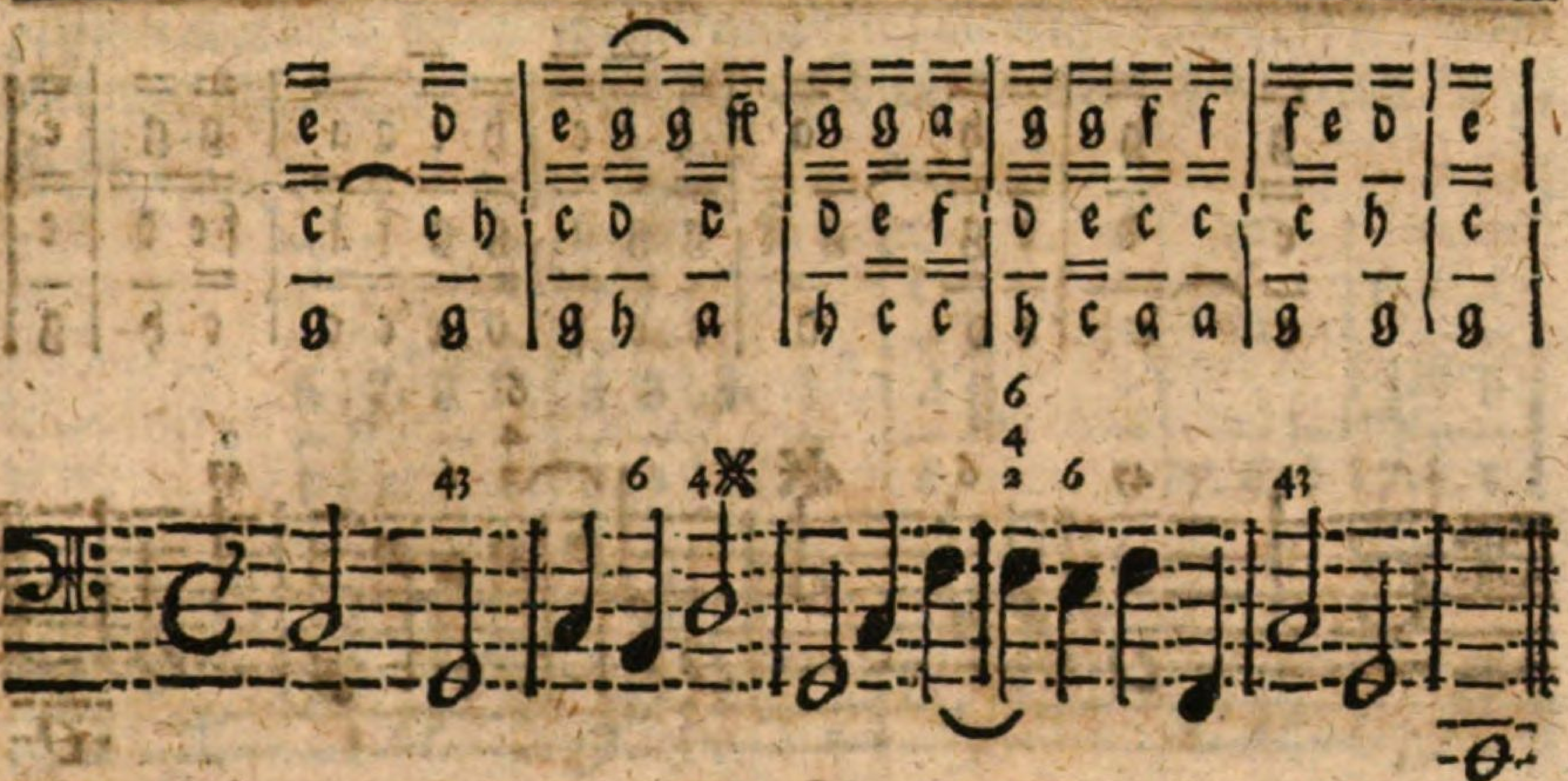
§. 29.

Man versuchet dieses auch eine Octav tieffer:



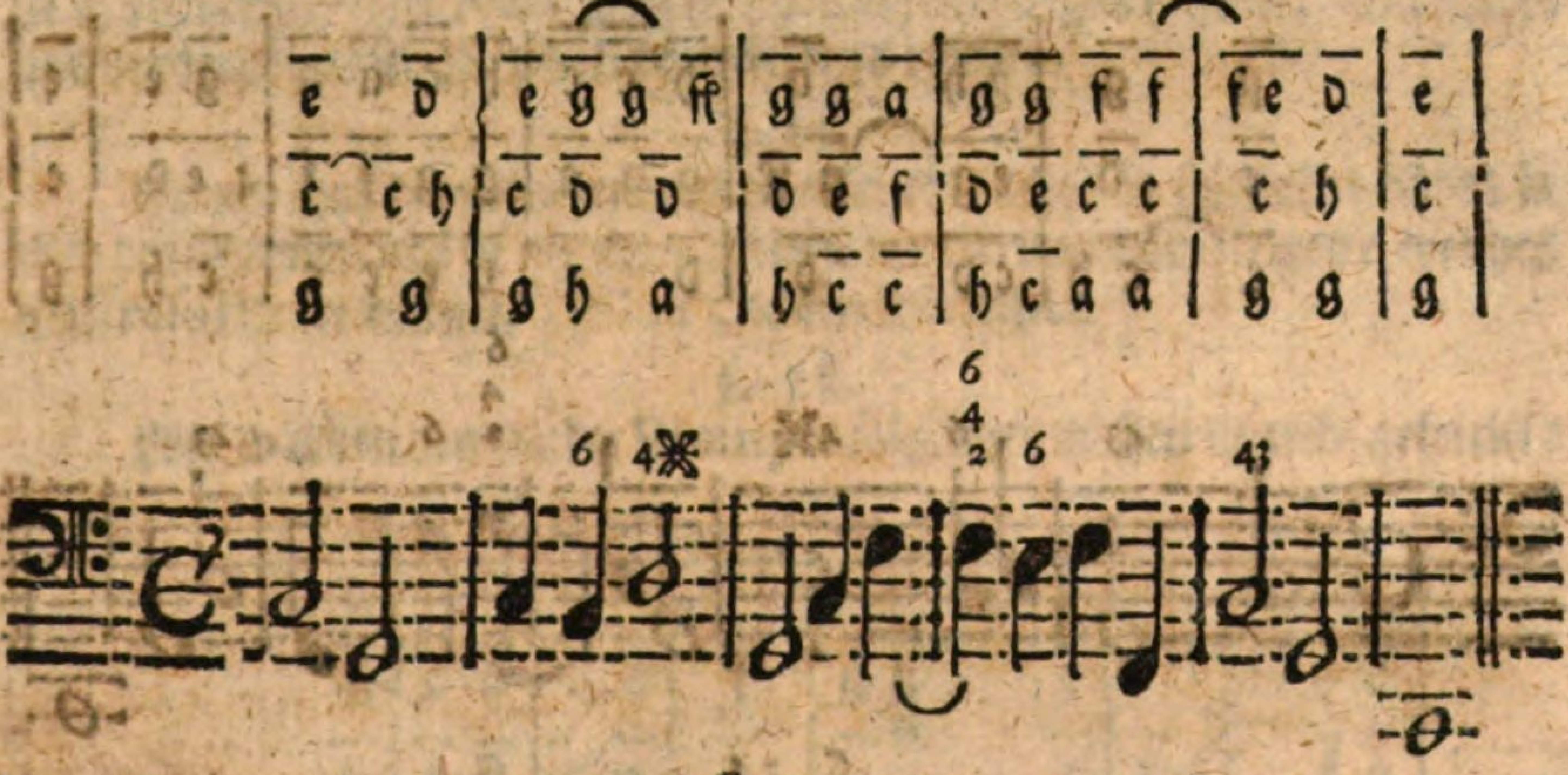
§. 30.

Nach dem andern Haupt-Accorde, da die Tertia oben/würde es also ohngefehr lauten:



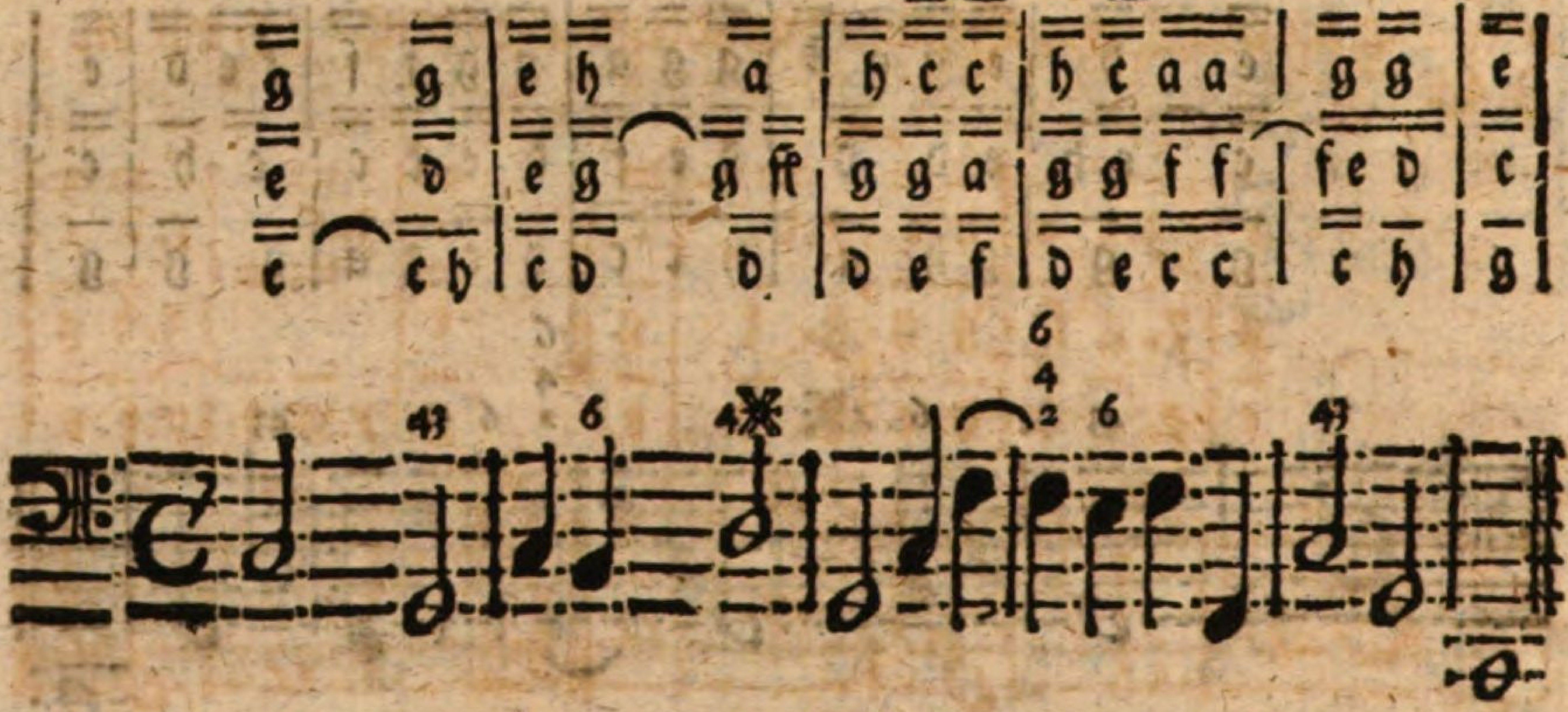
§. 31.

Die Hand auff dem Clavier eine Octava tieffer gesetzet/ also:



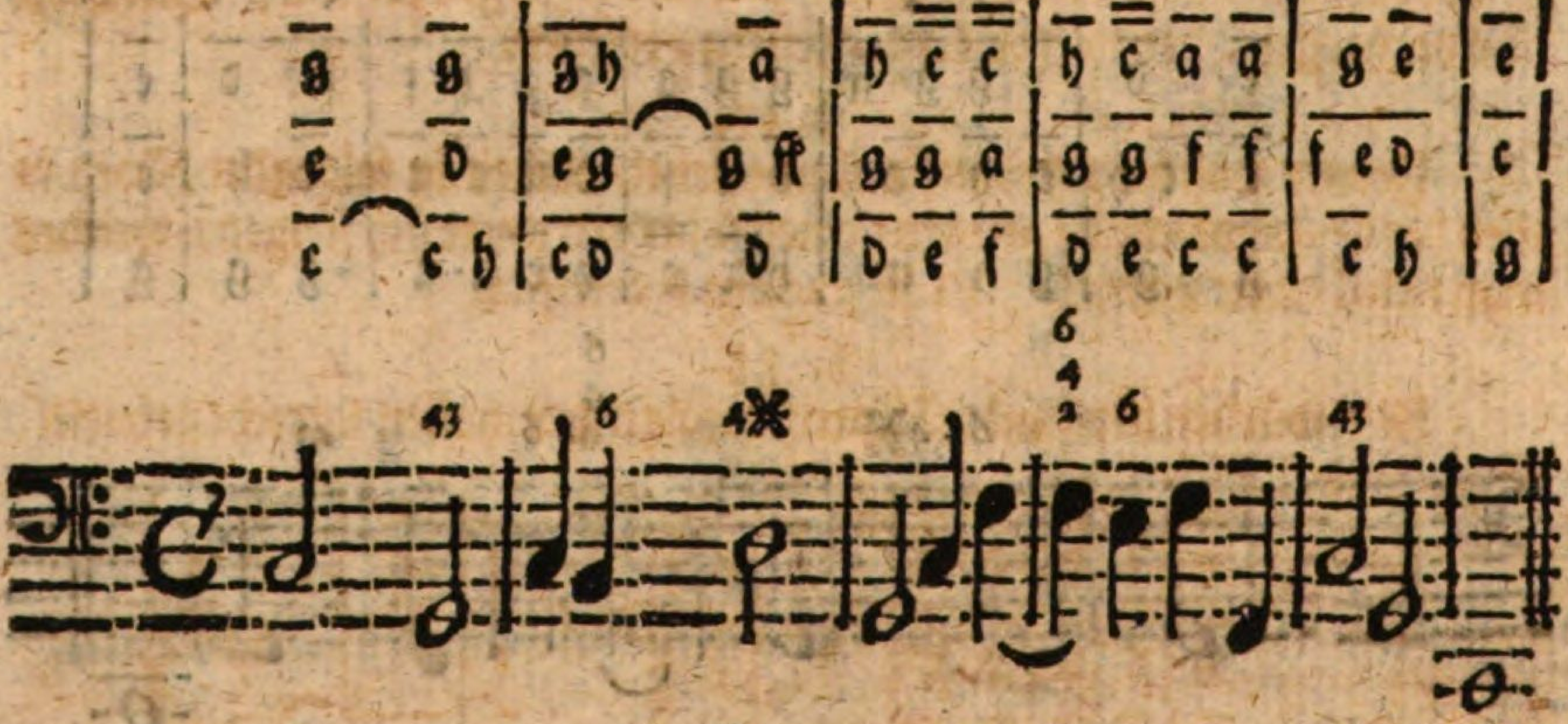
§. 32.

Endlich versuchet man es / nach den dritten Haupt-Accord , da die Quinta in den ersten Satz oben lieget/welches ohngefehr also folgen kan:



§. 33.

Die Hand auff dem Clavier eine Octava tieffer gesetzet/ welches auff gleiche Art lauten wird:



§. 34.

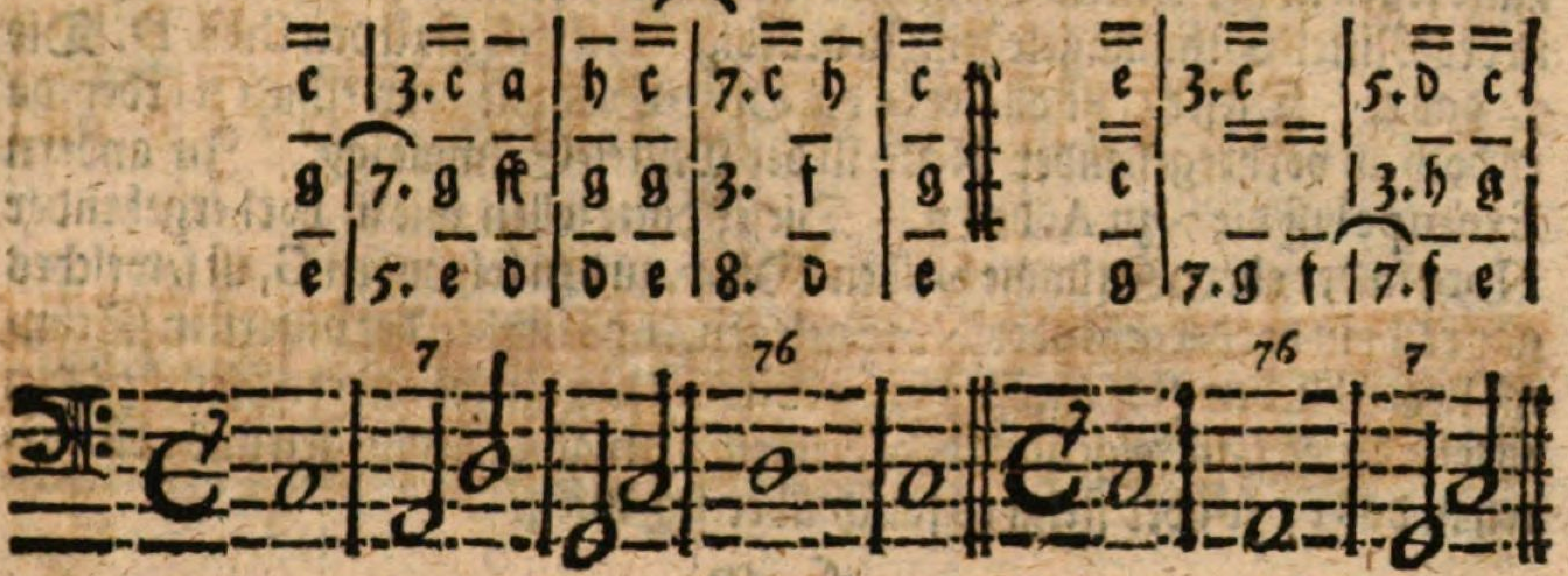
Wir gehen nunmehro weiter zu einer andern Signatur, welches ist die 7/ bißweilen nun findet man die 7. gantz allein über einer Note, bißweilen stehet auch die 6. dabey: Also 7 6.

§. 35.

Stehet die 7. alleine/ so seynd die dazu gehörigen Stimmen/ die 3. und

5. ste-

5/ stehet aber die 6. dabey/ so wird entweder statt der 5. die Octav gegriffen/ oder man kan auch nur 2. Stimmen anschlagen/ nemlich die 3. mit der 7. Z. E.



§. 36.

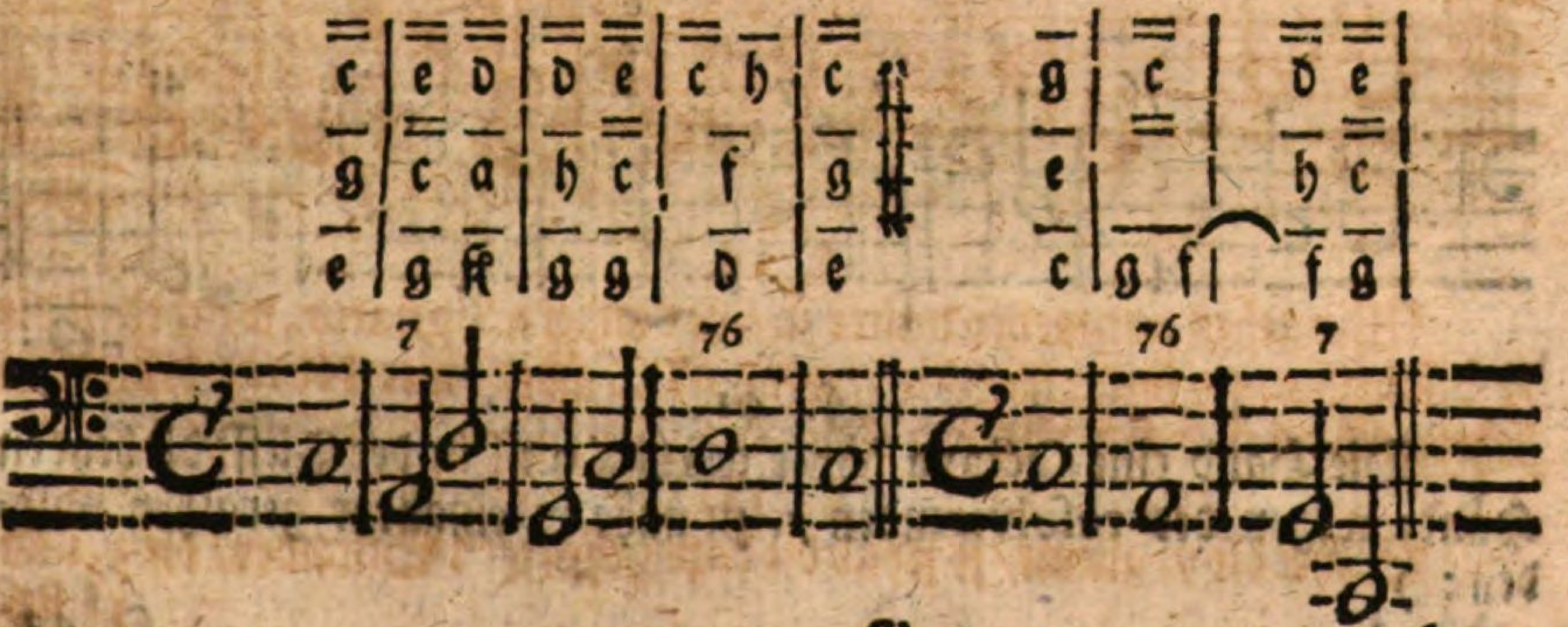
Im übrigen gilt allhier eben die Regel/ welche bey der 4. gegeben wurde. Nemlich es muß die 7. in der Ober= Unter= oder Mittel=Stimme/ wo sie in vorhergehender Note gelegen / unverruckt liegen bleiben; Gleichwie aus vorhergehenden zweyen Exempeln zu ersehen.

§. 37.

Ferner muß die 7/ wenn sie alleine stehet/ allezeit in folgender Note in eben der Stimme/ wo sie gelegen / einen Clavem unter sich steigen / welches man resolviren nennet. Vide eadem Exempla.

§. 38.

Also würden benanndte Exempel folgender massen unrecht gespielet:



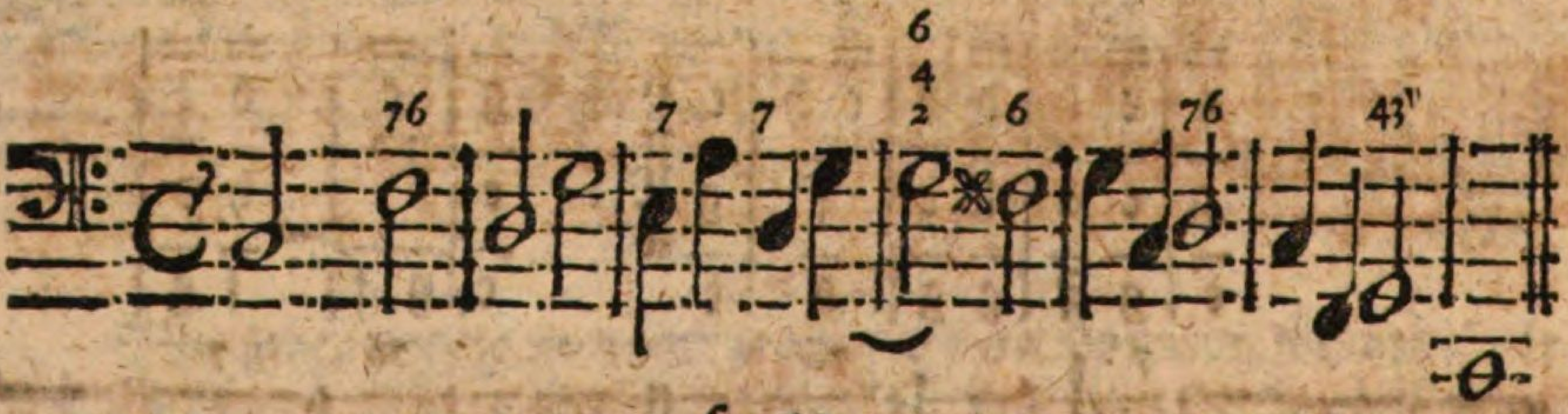
§. 39.

Denn in den ersten Exempel ist zu A. die 7. das g. Dieses g. aber hätte sollen in der Mittel-Stimme bleiben/ weil es in vorhergehender Note in der Mittel-Stimme gelegen. Zu der folgenden 7 6. ist zu den Bass. D. Die 7. das c. Dieses c. ist allhier in die Ober-Stimme verwechselt worden/ da es doch in vorhergehender Note in der Mittel-Stimme lag. In andern Exempel ist die 7. zu A. das g. Dieses hätte sollen wie in vorhergehender Note in der obern Stimme bleiben. Die 7. zu den folgenden G. ist f/ welches gar recht in vorhergehender Note gelegen/ und in eben der untersten Stimme liegen blieben ist: Hingegen pecciret es wieder die andere Regel/ denn es solte dieses f. in folgender Note einen Ton abwerts steigen und resolviren in das e; so aber steigt es falsch über sich ins g.

§. 40.

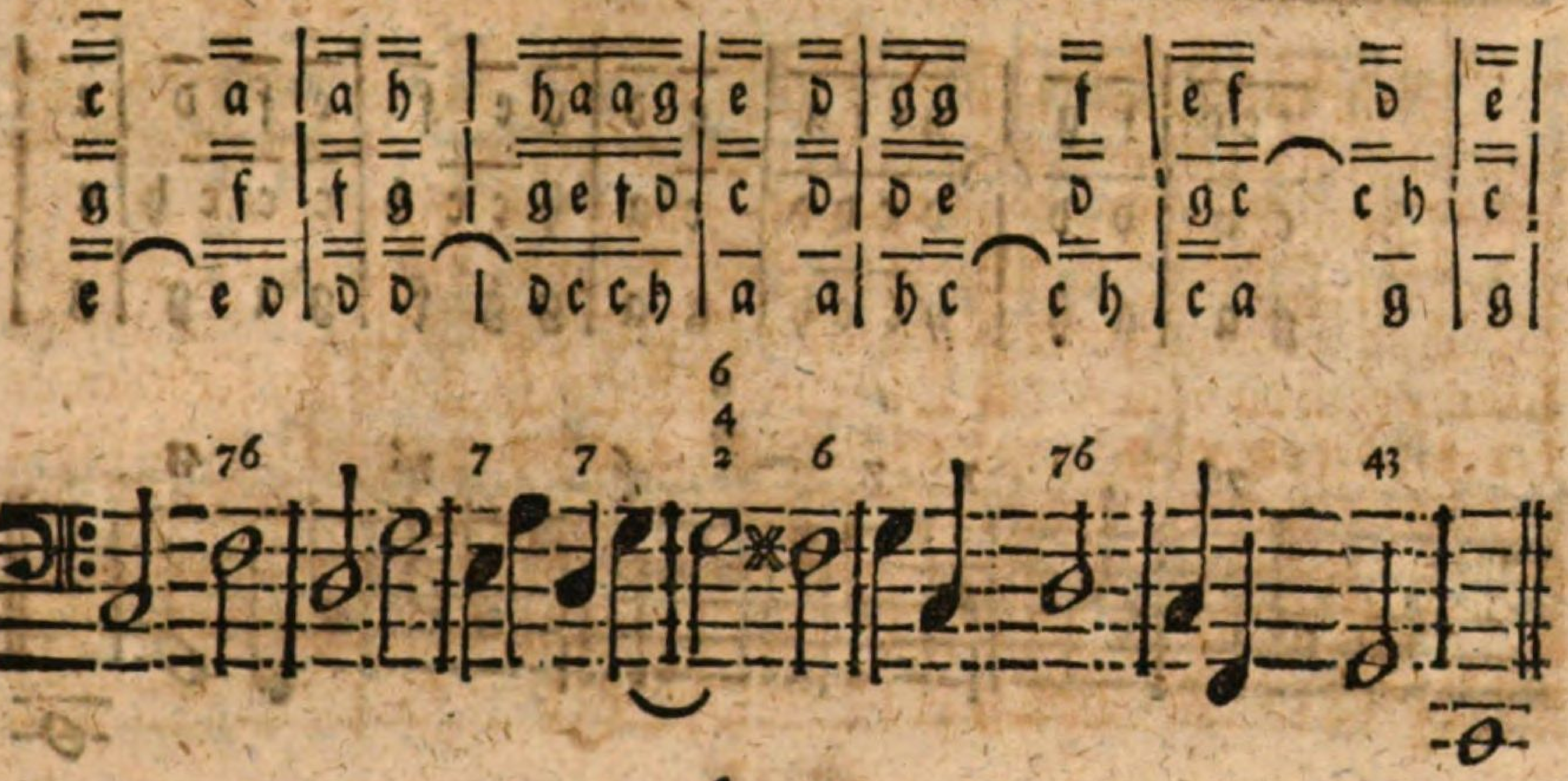
Zum Exercitio dieser Signatur verfertiget man gleichfalls ein eigen Exempel, welches zugleich die vorigen Signaturen kurtz wiederholet. Solches könte folgendes seyn/ welches der Gewohnheit nach durch die 3. Haupt-Accorde, und zwar erstlich die Octava oben/ wie folget/ exerciret werden kan:

c a	d d	d c c h	a a	h c c h	c c c h	c
g f	a h	h a a g	e d	g g f	g a g	g
e e d	f g	g e f d	c d	d e d	e f d	e



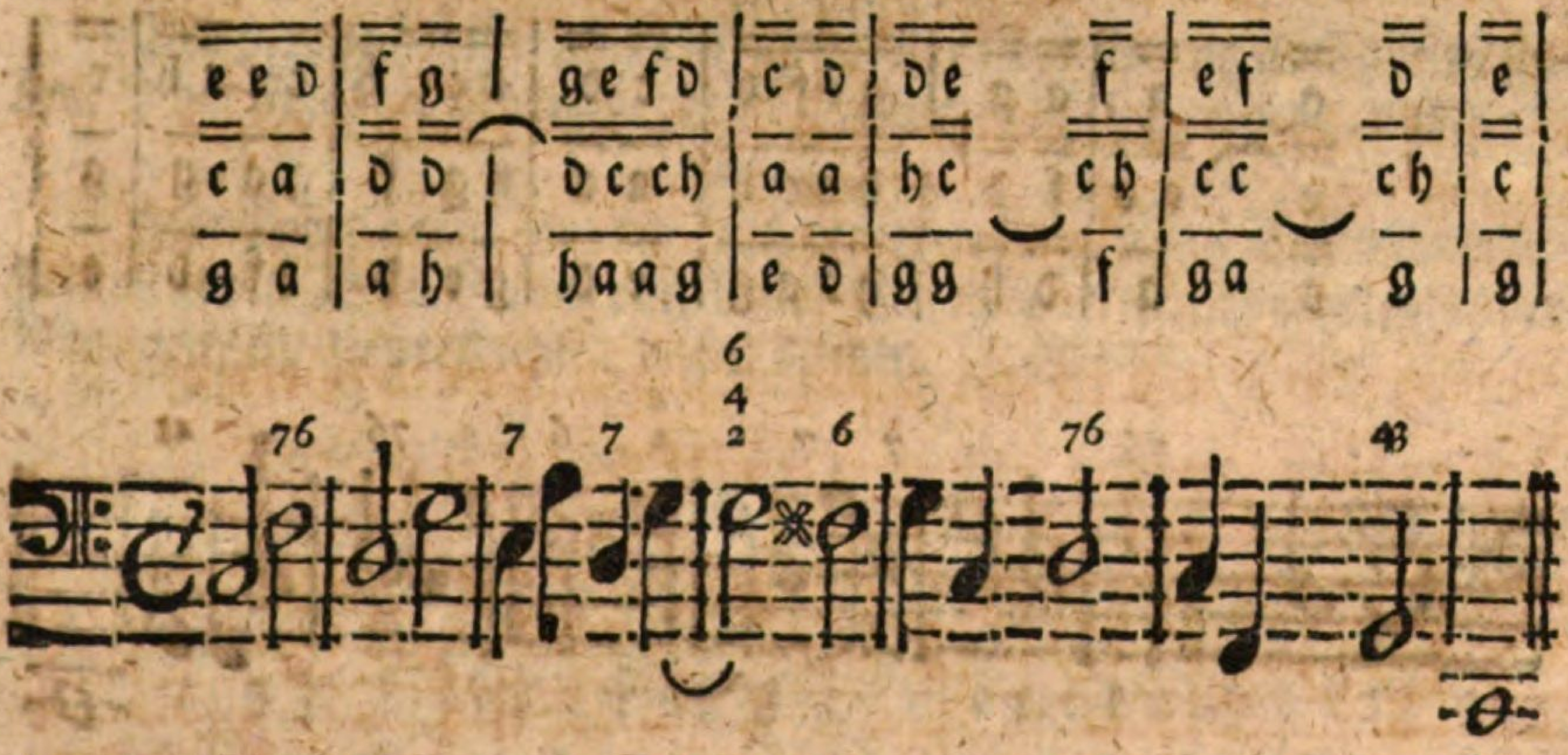
§. 41.

Die Hand eine Octava höher gesetzt (weil in der Tieffe die beyden Hände wegen der resolvirenden 7. zu nahe in einander gerathen würden:)



§. 42.

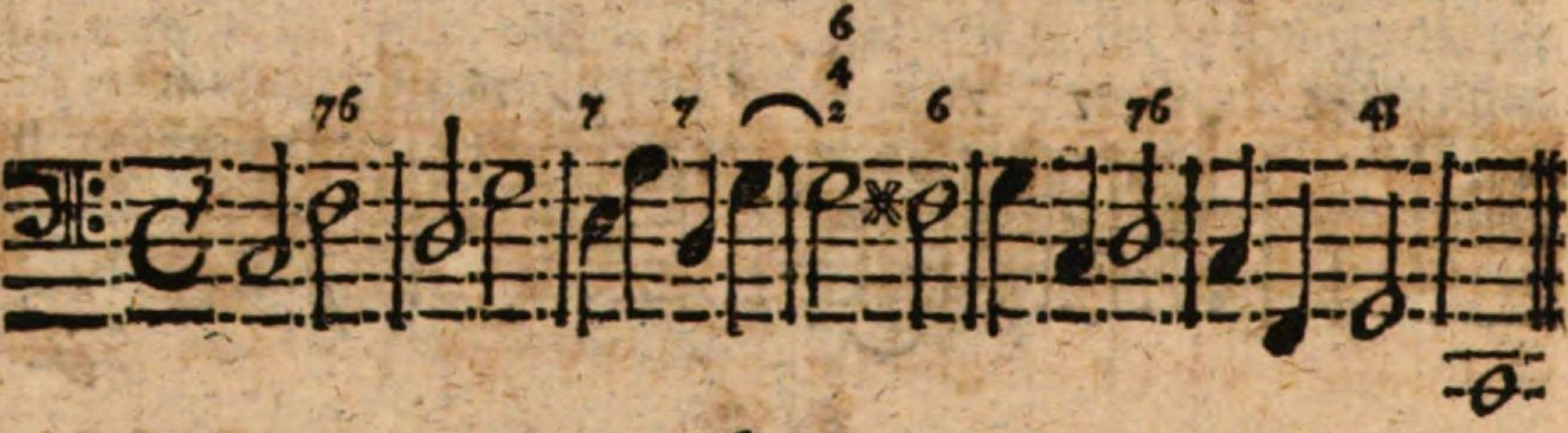
Eben dieses Exempel aus den andern Haupt-Accord versucht / da die Tertia oben lieget:



§. 43.

Die Hand eine Octava tieffer auff dem Clavier:

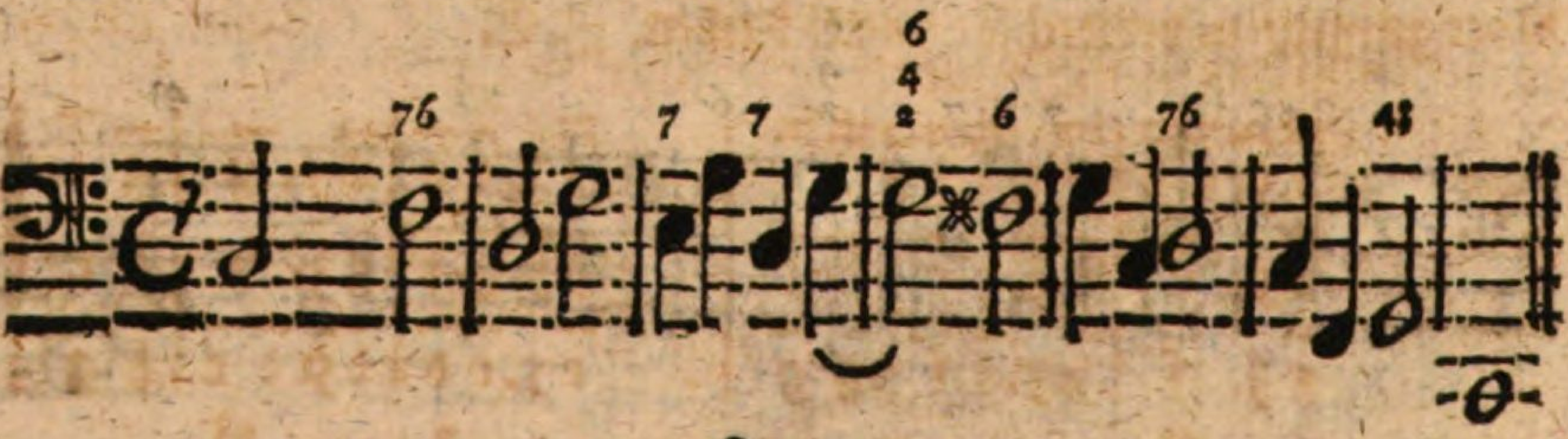
e c d	f g	g e f g	e d	d e f	e f d	e
c a	d d	d c d d	c a	h c c h	c c c h	c
g a	a h	h c c h	a a	g g f	g a g	g



§. 44.

Endlich nach den dritten Haupt-Accord, da die Quinta oben lieget/ könte es ohngefehr auff folgende Art gespielet werden:

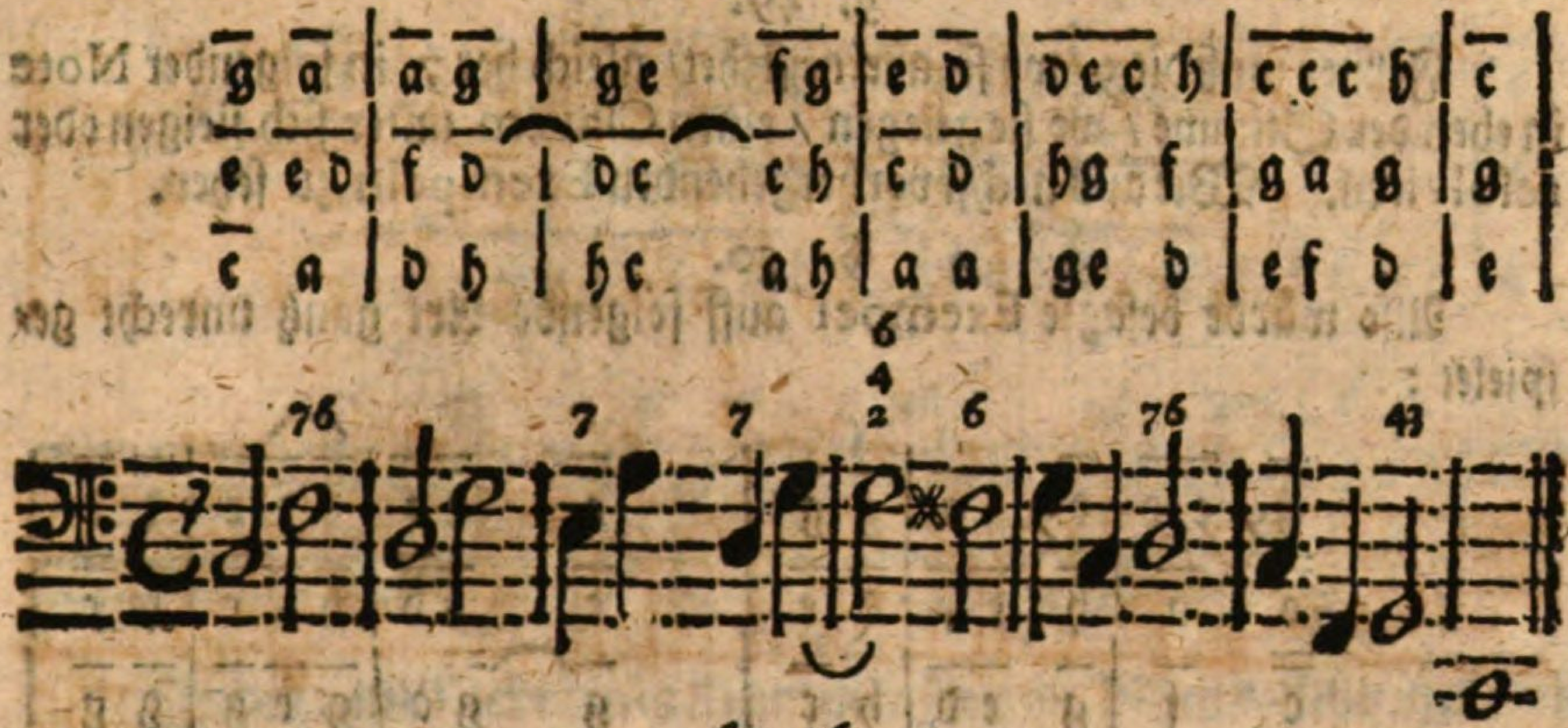
g a	a g	g e f d	c d	d c c h	c c c h	c
e e d	f d	d c c h	a a	h g f	g a g	g
c a	d h	h a a g	e d	g e d	e f d	e



§. 45.

In der eingestrichenen Octava:

§. 46.



§. 46.

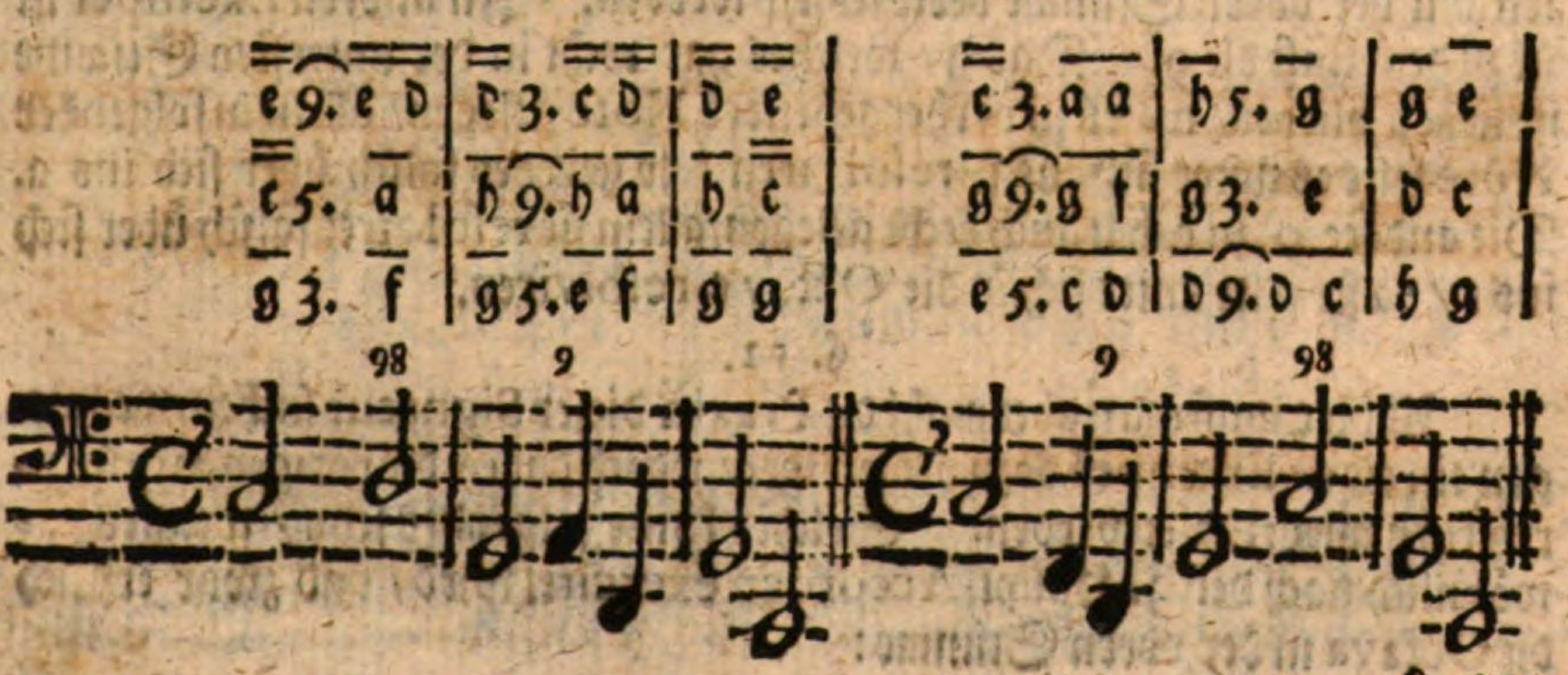
Nunmehro folget eine neue Signatur, welches ist die 9. Diese stehet gleichfals / wie die 7 / bißweilen gantz alleine über einer Note im General-Bass, bißweilen stehet auch die 8. neben derselben / also: 98.

§. 47.

Die 9. mag nun die 8. neben sich haben / oder sie mag auch alleine stehen / so hat sie ihre beständig-gehörige Stimmen bey sich an der 3. und 5.

§. 48.

Sonst aber hat sie eben die Natur / welche die 4. und 7. haben / nemlich sie muß in der Ober- Mittel- oder Unter-Stimme / wo sie in vorhergehender Note gelegen / unverwechselt liegen bleiben. Z. E.



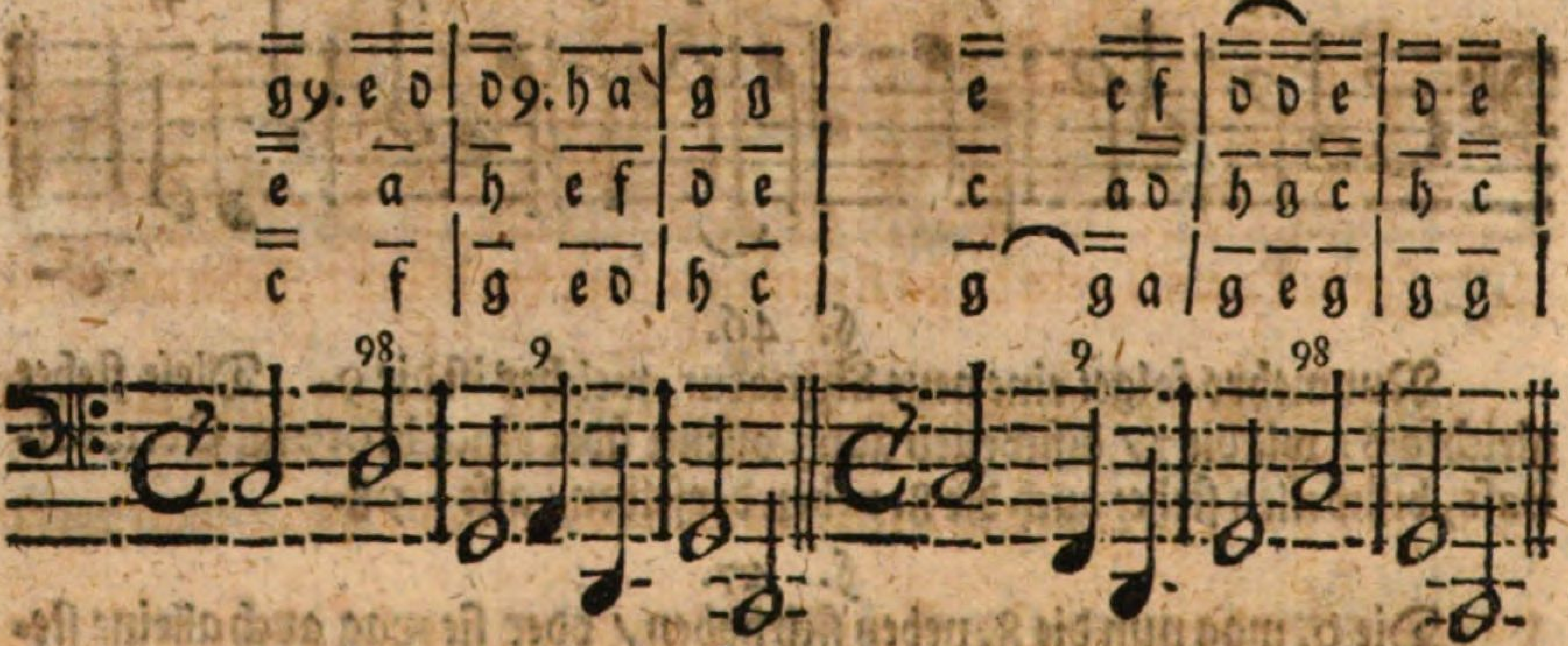
§. 49.

§. 49.

Ferner muß die 9/ wo sie alleine stehet/ gleich der 7. in folgender Note in eben der Stimme / wo sie gelegen / einen Clavem unter sich steigen oder resolviren. Wie aus nechst vorhergehenden Exempeln zu sehen.

§. 50.

Also würde besagte Exempel auff folgende Art gantz unrecht gespielet :



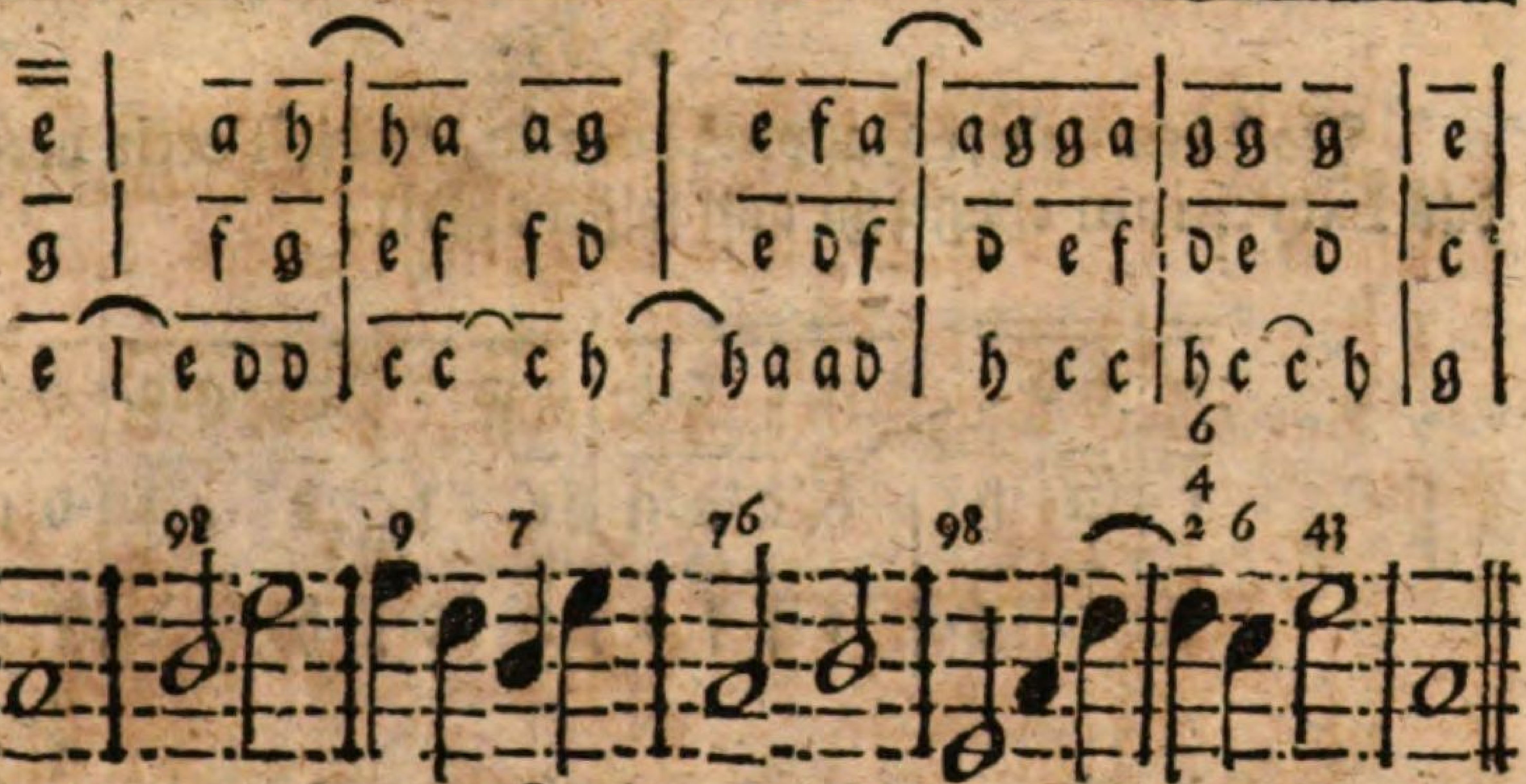
§. 51.

Denn in den ersten Exempel ist d / die 9. das e. Dieses e. aber hätte sollen in der Mittel-Stimme bleiben / weil es in vorhergehender Note allda gelegen. Zu der folgenden 9. ist zu dem Bass A. die 9. das h / dieses war in vorhergehender Note auch in der Mittel-Stimme / drum hätte es nicht sollen mit der obern Stimme verwechselt werden. In andern Exempel ist ist zu dem Bass die 9. das g / welches gar recht in der untersten Stimme ist liegen blieben / wo es in vorhergehender Note gelegen / allein in folgender Note solte es unter sich ins f. resolviren / so gehet es falsch über sich ins a. Die andere 9. zu c. hat auch recht gelegen/allein sie resolviret falsch über sich ins e / da sie solte unter sich in die Octav c. resolviren.

§. 52.

Allhier muß man abermahl die Praxin dieser Signatur suchen/weswegen ein eigen Exempel dazu verfertiget / jedoch dabey die vorigen Signaturen kurtz wiederholet werden. Solches könte folgendes seyn / welches gewöhnlich nach den 3. Haupt-Accorden exerciret wird / und zwar erstlich die Octava in der obern Stimme:

§. 53.

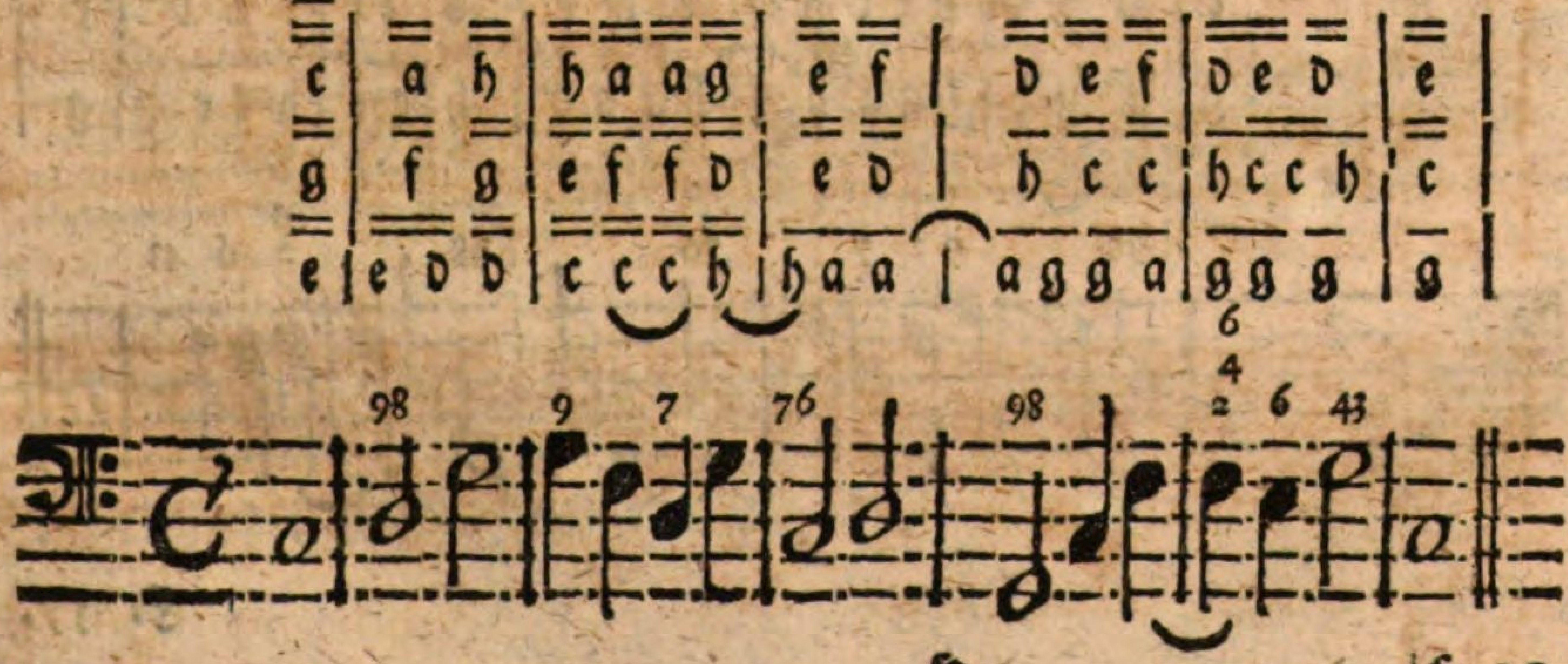


§. 53.

In den 4ten Tacte dieses Exempels über der Note d. siehet man/daß diese getheilet/und die rechte Hand aus den Accord {f d a} um einen Accord höher in {a f d} gesprungen ist / welches man darum und alsdenn thut/ wenn die rechte Hand durch die häuffigen Resolutiones, welche allzeit unter sich gehen/endlich gar zu weit in die Tieffe gebracht worden / daß sie von der lincken Hand nunmehro verhindert werden kan zu resolviren / welcher Vortheil ein- vor allemahl zu mercken.

§. 54.

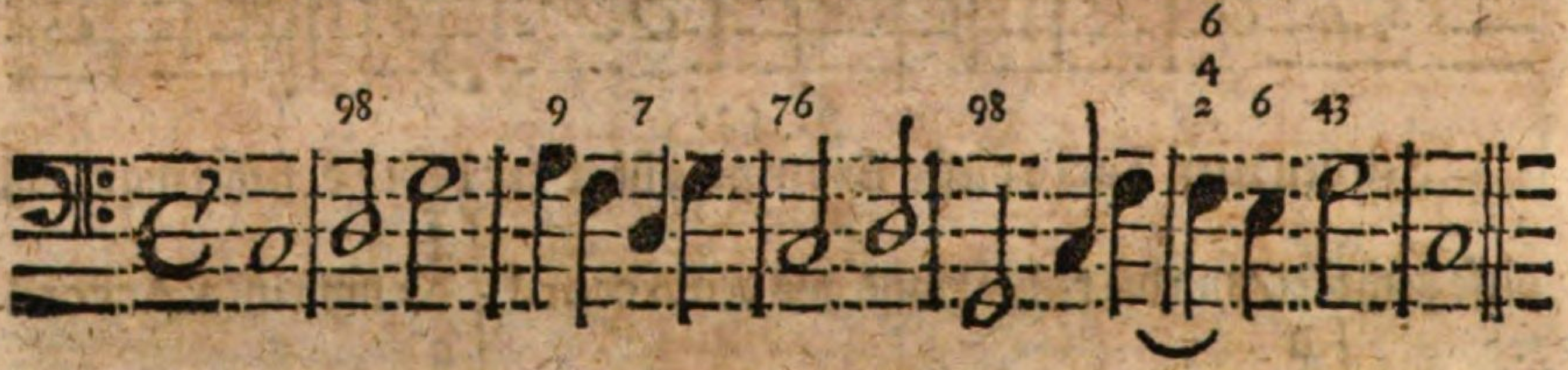
Obiges Exempel wird nun eine Octava höher versucht; (weil in der Tieffe die Hand nicht Platz haben möchte:)



§. 55.

Nach dem andere Haupt-Accorde, da die Tertia oben lieget / fiele das Exercitium ohngefehr auff folgende Art:

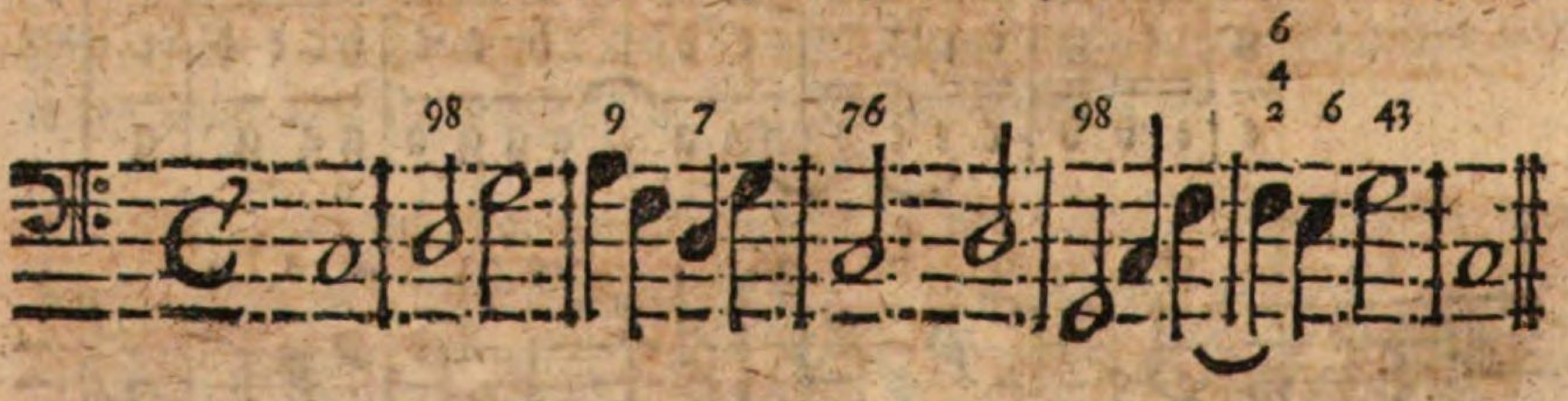
e	e d d	c c c h	h a a	a g g a	h c c h	c
c	a h	h a a g	e f	d e f	d g g	g
g	f g	e f f d	e d	h c c	f e d	e



§. 56.

Wolte man die Hand eine Octava tieffer setzen / so müste man nach obengedachter Art die Noten öffters zubrechen suchen wegen der vielen unter sich resolvirenden Signaturen / welches etwan auff folgende Art könte versuchet werden:

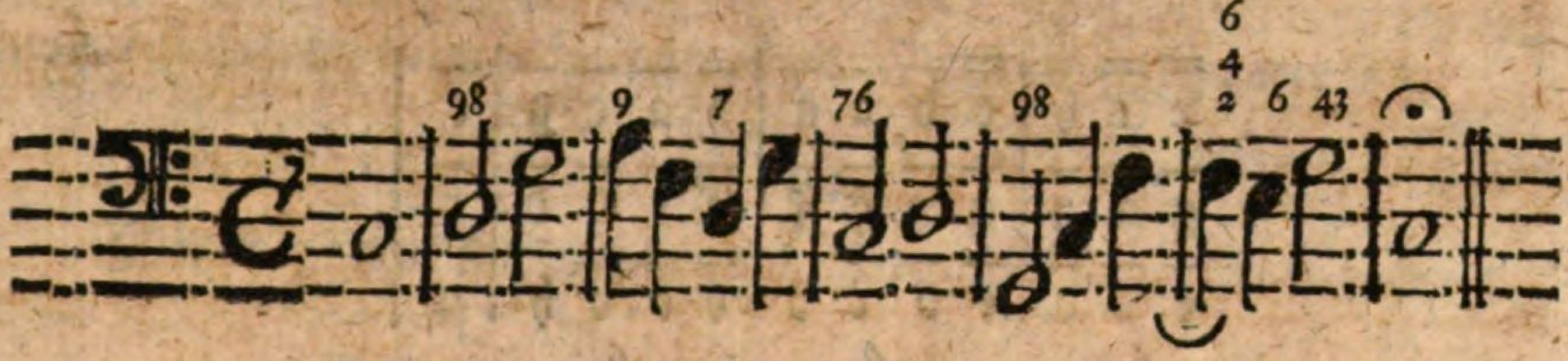
e	e d d g	e f f d	e f a	a g g a	g g g	e
c	a h d	c c c h	e d f	d e f	d e d	c
g	f g h	h a a h	h a a d	h c c	h e c h	g



§. 57.

Der dritte HauptAccord, da die Quinta oben lieget / würde ohngefehr also folgen:

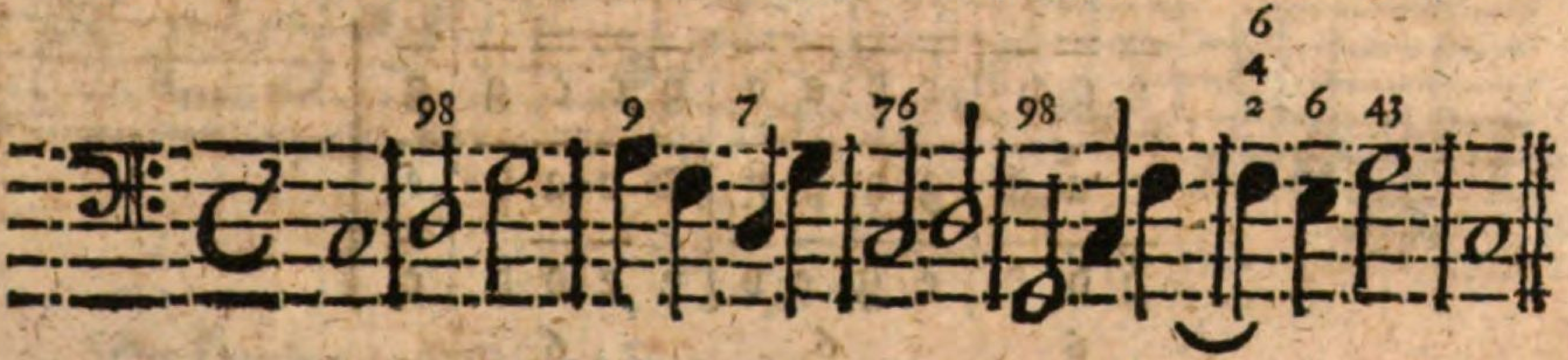
g	f g	e f f d	e f	d e f	d e d	e
e	e d d	c c c h	h a d	h c c	h c c h	c
c	a h	h a a g	e a	a g g a	g g g	g



§. 58.

In der Tieffe des Claviers also:

g	f g	ef fd	e f	d e f	d e d	c
e	e d d	cc ch	h a d	h c c	h c c h	g
c	a h	ha ag	e a	a g g a	g g g	e



§. 59.

Nun haben wir noch eine eintzige nöthige Signatur übrig / welches ist die 5. mit der darüber stehenden 6te; also $\overset{6}{5}$.

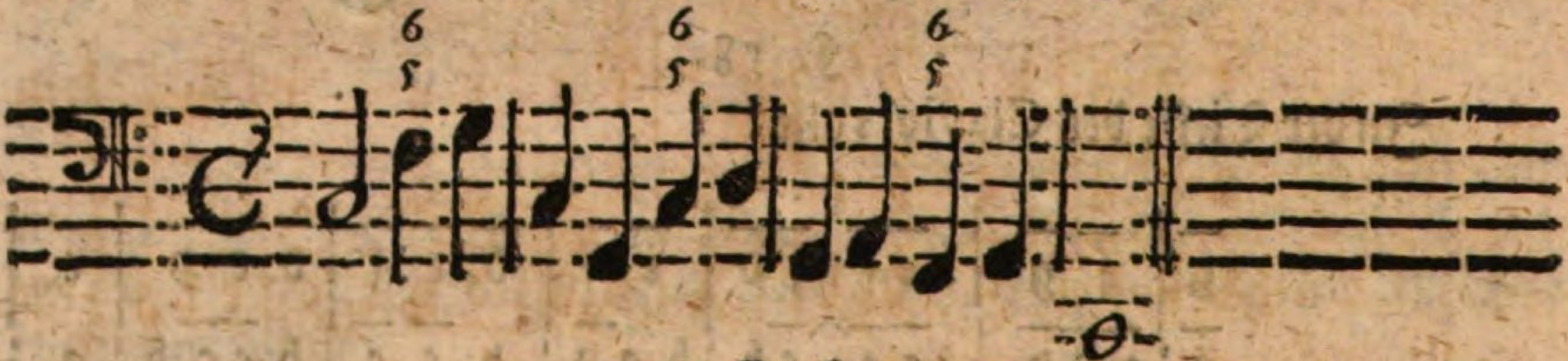
§. 60.

Weilen nun allhier schon 2. Stimmen übereinander stehen / so brauchen wir nur noch eine nöthige zu wissen / welches allezeit die Tertia ist.

§. 61.

In übrigen gelten auch hier die von der 4. 7. und 9. gegebenen Regeln / nemlich diese Quinta muß in der Mittel- Ober- oder Unter-Stimme / wo sie in vorhergehender Note gelegen / unverwechselt liegen bleiben; in der folgenden Note aber muß sie einen Clavem unter sich gehen oder resolviren / wie aus folgenden zu ersehen:

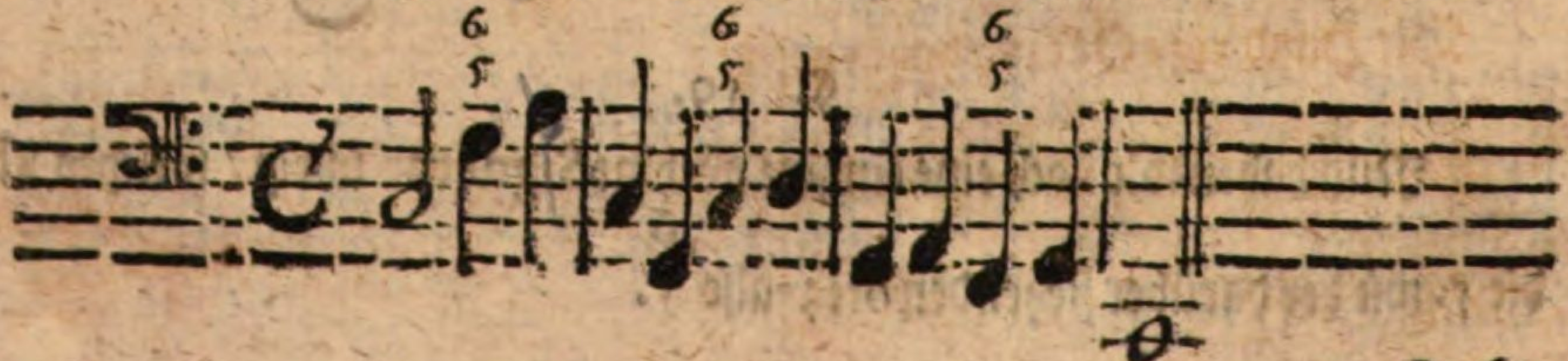
c	c	h	c	h	a	a	h	a	a	g	e	
g	a	g	g	g	g	fi	g	e	d	d	c	
e	d	d	e	d	c	d	d	c	c	h	g	



§. 62.

Also würde dieses auff folgende Art unrecht gespielet:

e	c	h	c	d	a	a	g	c	c	g	g
c	a	g	g	h	g	fi	d	a	a	d	e
g	d	d	e	g	e	d	h	e	d	h	c



§. 63.

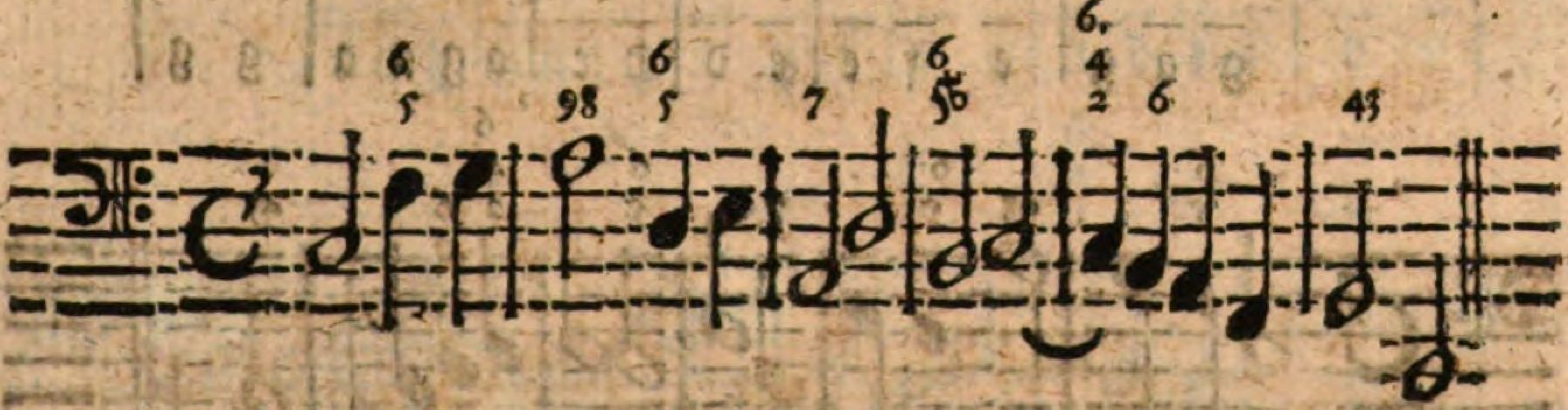
§. 63.

Denn die Quinta zu dem Bass F. bey der ersten Signatur ist das c. Dieses c. aber hätte sollen in der Mittel-Stimme liegen bleiben / weil es in vorhergehender Note da gelegen. Bey der andern Signatur ist die 5. zu c. das g. Dieses g. hätte sollen wie in vorhergehender Note in der untern Stimme bleiben / und nicht mit der Mittel-Stimme verwechselt werden. In der letzten Signatur liegt zwar das c. als die Quinte zum F. gar recht/ wie sie in vorhergehender Note gelegen/ allein sie pecciret wieder die andere Regel. Denn in folgender Note hätte dieses c. sollen einen Ton unter sich ins h. resolviren/ allein so springet es per Quartam falsch unter sich.

§. 64.

Diese Signatur kan nach folgenden Exempel exerciret werden:

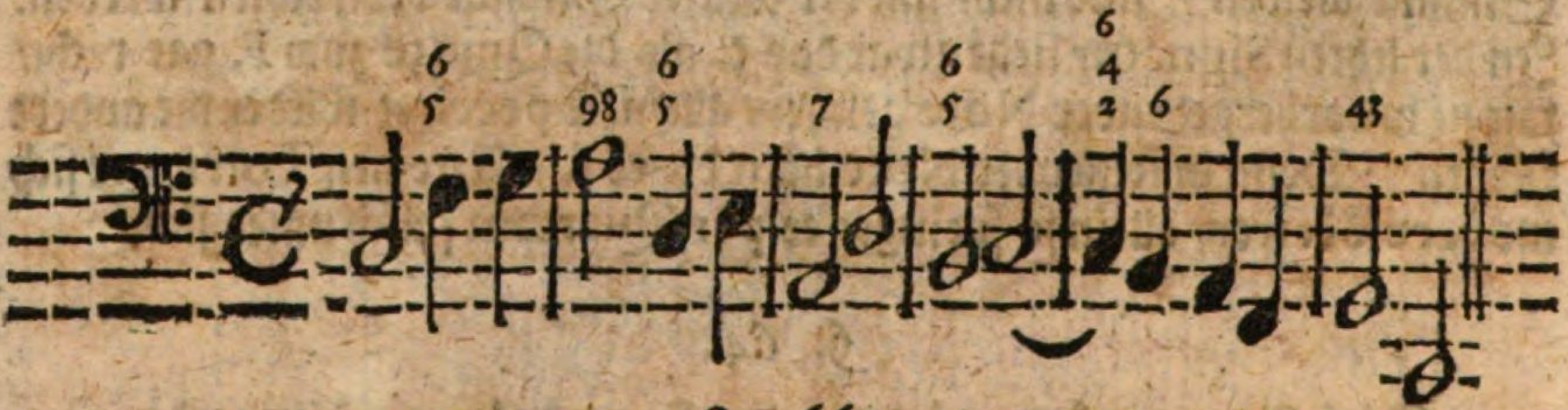
c c h	h a a g	g f	f e	f g a a	g e
g a g	e f e	e d	d c	a d e f	d c
e d d	c h h	c a	g g	d g c c	c h g



§. 65.

Die Hand eine Octava höher gesetzt:

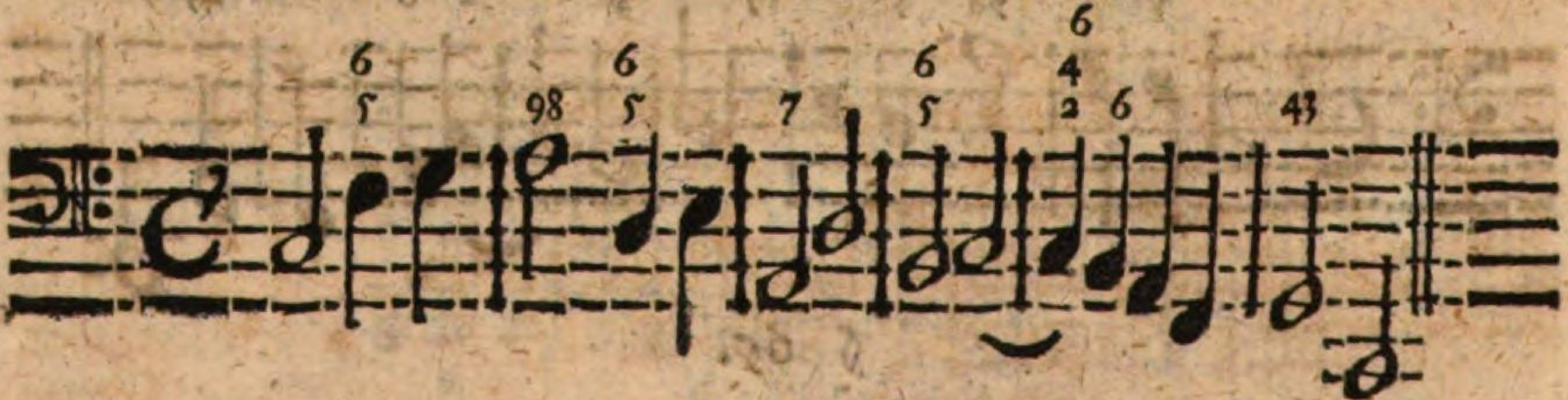
c c h	h a a g	g f	f e	f g a a	g e
g a g	e f e	e d	d c	a d e f	d c
e d d	c h h	c a	g g	d g c c	c h g



§. 66.

Nach dem andern Haupt-Accorde, da die Tertia oben lieget / könte es also folgen:

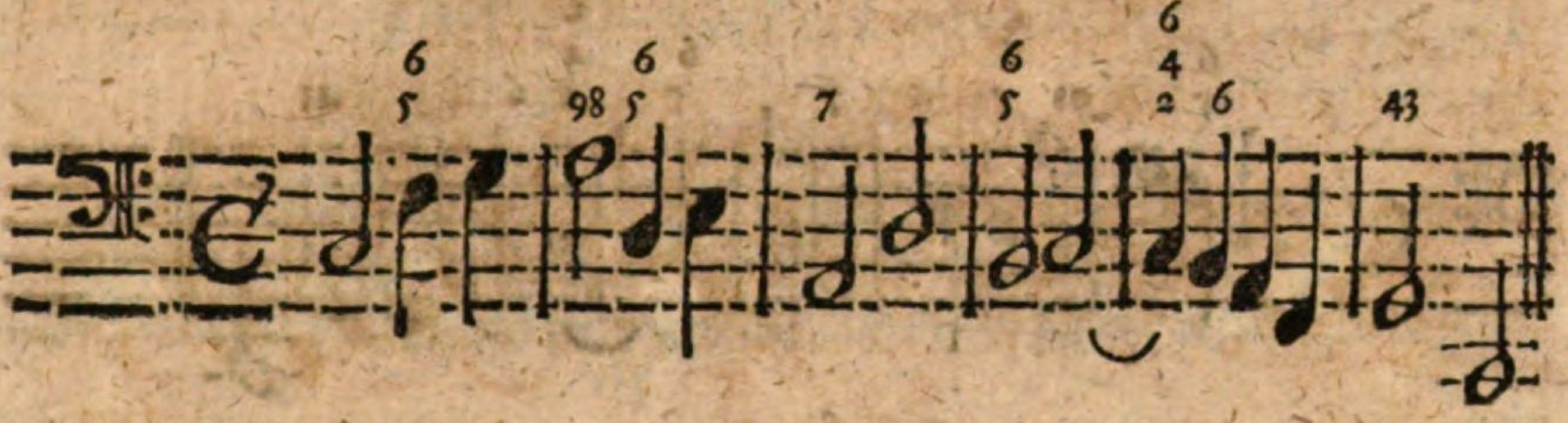
e d d	c h h	c a	g g	f g e f	d e
c c h	h a a g	g f	f e	d d c c	c h c
g a g	e f e	e d	d c	a g a a	g g



§. 67.

Wolte man es eine Octava tieffer versuchen / so müste man fleißig die Noten brechen / welcher Vortheil zur Zeit vor die Incipienten schon sufficient seyn kan: Z. E.

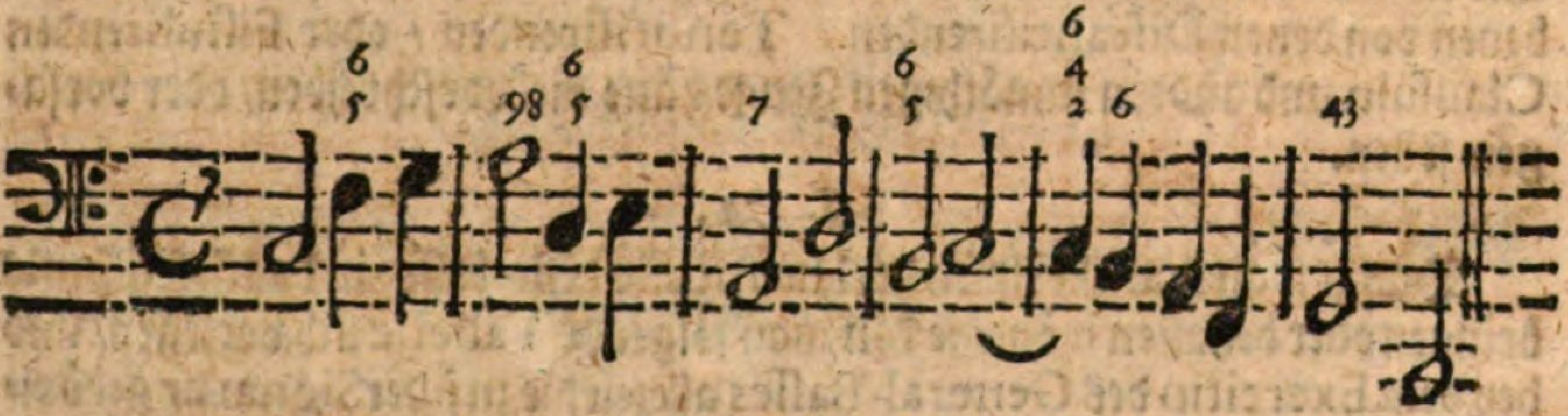
e d d g	e f e	e d f	f e	d d c c	c h c
c c h d	c h h	c a d	d c	a g a a	g g
g a h	h a a g	g f a	g g	f g e f	d e



§. 68.

Endlich exerciret man auch den dritten Haupt-Accorde, da die Quinta im ersten Satze oben lieget:

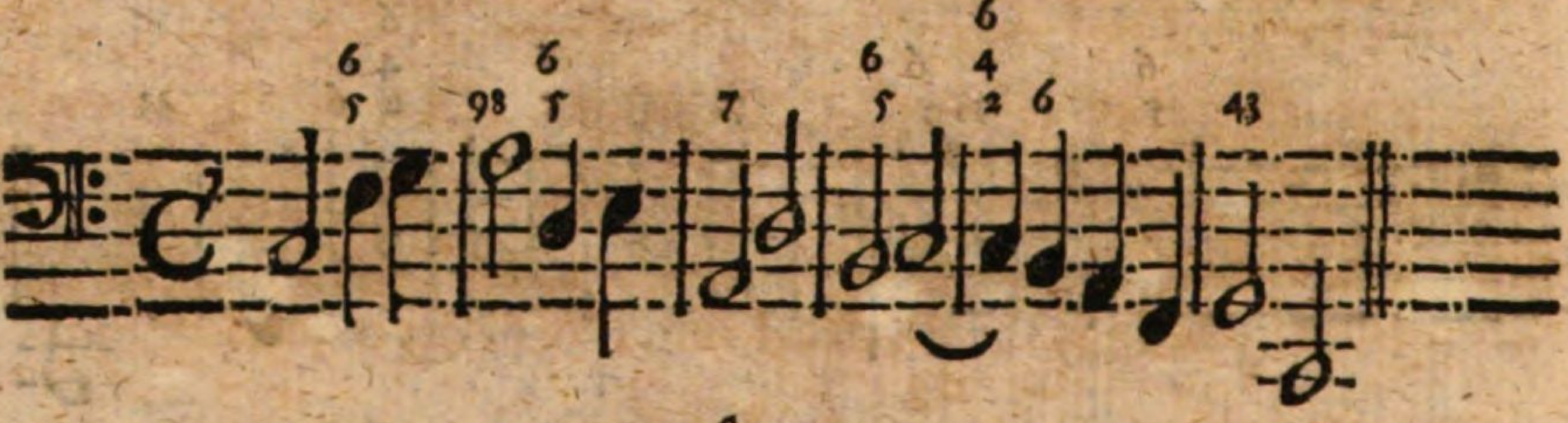
g a g	e f e	e d	d c	a h c c	c h c
e d d	c h h	c a	g g	f g a a	g g
c c h	h a a g	g f	f e	d d e f	d e



§. 69.

Eine Octava tieffer würde einerley seyn mit vorigen:

g a g	e f e	e d	d c	a h c c	c h c
e d d	c h h	c a	g g	f g a a	g g
c c h	h a a g	g f	f e	d d e f	d e



§. 70.

Und nunmehro ist eine ziemliche Arbeit vollbracht/indem durch Erkäntnis der bißherigen Signaturen alle Orten der gebräuchlichen fundamentalen Harmonie in General-Baß oder Composition bekandt seyn: die darinnen vorkommenden Signaturen/ deren Natur und die dazu gehörigen Stimmen/ nebst deren Regel-mäßigen Application hat man verstanden; das gantze Clavier aber muß durch die vielfältig-abwechselnde Haupt-Accorde nunmehro dergestalt im Kopffe seyn / daß ein Incipiente von dem General Baß allbereit ein ziemliches Judicium haben kan. Und bey solcher Methode hat man auch nicht nöthig gehabt / daß man seinen Untergebenen von denen Discantisirenden / Tenorisirenden / oder Fistulirenden Clausuln und andern unnöthigen Zeuge hätte viel vorschreiben/ oder vorsagen sollen.

§. 71.

Damit man nun alle Arten der Harmonie desto besser in das Gedächtnis bringen oder behalten möge/ so kan man folgende Tabelle sich vorlegen/ und bey dem Exercitio des General-Basses allezeit die zu jeder Signatur gehörigen Stimmen daraus ersehen. In der obersten Zeile stehen die in General-Baß gebräuchlichen Signaturen / in denen übrigen 2. Reihen aber die dazu gehörige Harmonie:

									(2.)	(1.)		
Signaturen.	6.	43.	76.	7.	98.	9.	6. 5.	65. 43.	7̸.	4. 3.	4+.	5̸.
Die hierzu gehörigen Stimmen.	3. 8.	5. 8.	3. 8.	3. 5.	3. 5.	3. 5.	3. ::	8. ::	3. 5. | 5̸.	6. ::	2. 6.	3. 6.
									(2.)	(1.)		

§. 72.

Die 5. letzten Arten der Signaturen haben wir zwar noch nicht vor uns gehabt/ sie seynd aber bloß zur Vollkommenheit der Tabelle mit dazu gesetzet worden/ und fliessen hingegen alle aus denen bißher erklährten Signaturen. Denn die Signatur 65/43. ist nichts anders als die uns gewöhnliche 43/ nur daß zuerst die 6/ und alsdenn erst die gewöhnliche Quinta bey der 3. angeschlagen wird. Die 4+ ist nur eine Abbreviatur von der 6/4/2. Die 5̸. oder Quinta minor ist eben das was 6/5. ist. Die 7̸. ist eben das was die 7. ist/ nur das Septima minor gebrauchet wird. Endlich bey 4/3. kan man à part mercken/ daß die 6te dazu gehöret.

Das III. Capitel.

Von denen geschwinden Noten, und mancherley Tacten.

§. 1.

Bißher haben wir mit langsamen Noten zu thun gehabt. Weilen aber in General-Bass, gleichwie in der Music überhaupt/ auch geschwinde Noten vorkommen/ welche wegen dieser ihrer Geschwindigkeit nach denen Fundamentis Compositionis nicht

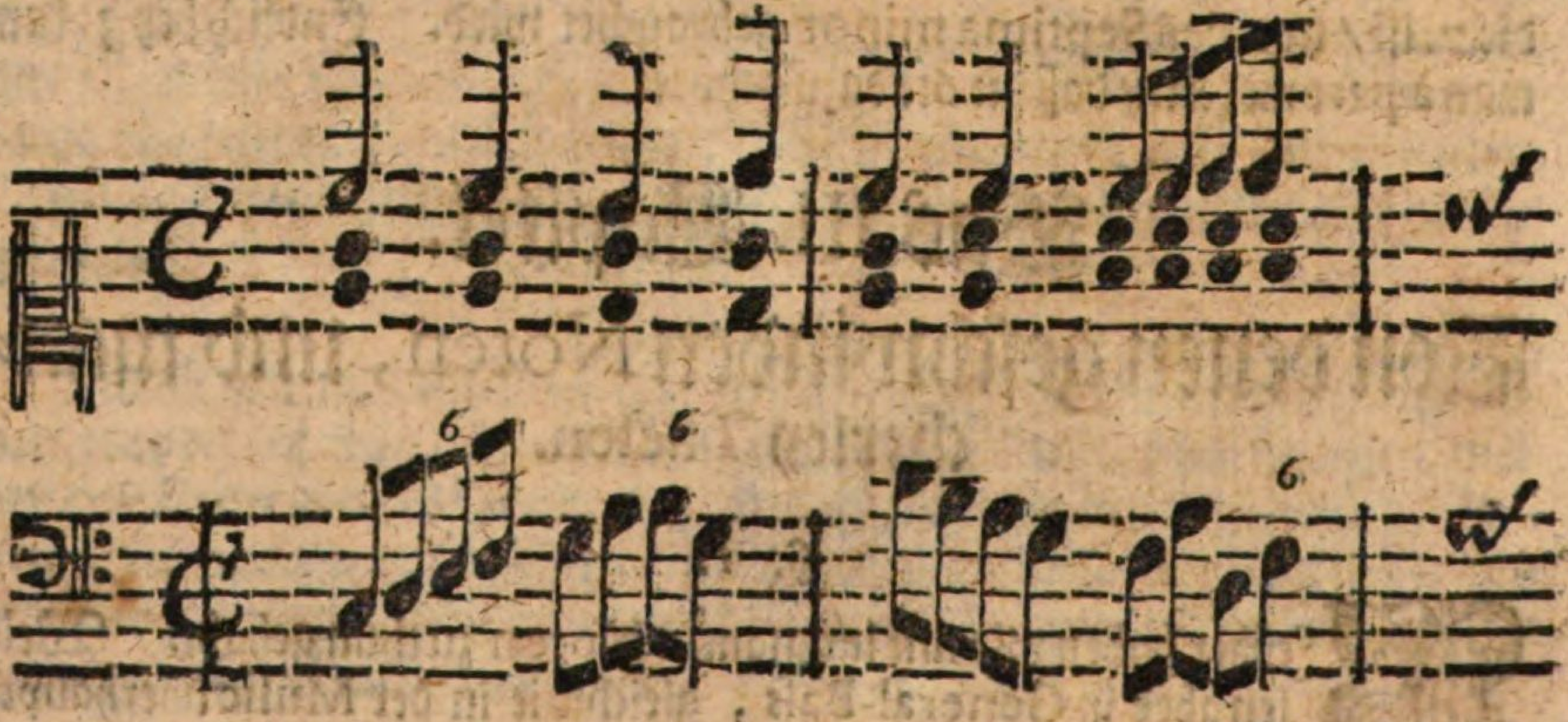
nicht jederzeit eine à parte Harmonie haben können/ sondern nur von denen Componisten durch oder in den bekandten Transitu regulari seu irregulari gebrauchet werden: Als müssen wir nun wissen/ wie diese auch von einen General-Bassisten nach ihrer verschiedenen Quantität und veränderlichen Mensur zu tractiren seynd.

§. 2.

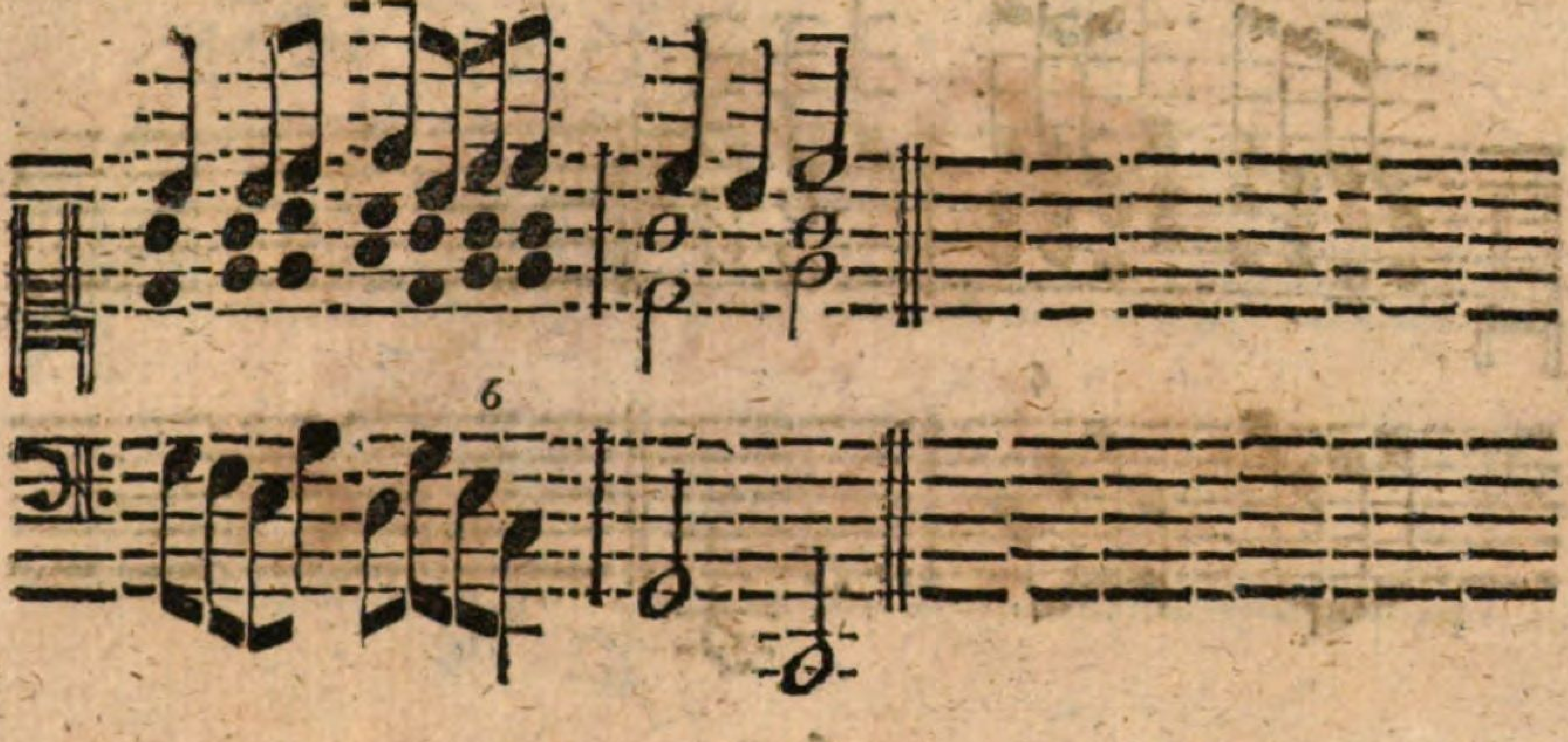
Unter den Nahmen der geschwinden Noten kommen die 8tel und 16theil im langsamen Tacte; in Trippel-Tacte aber nebst diesen auch jetzuweilen die halbe und 4tel Tacte nach Gelegenheit der Mensur.

§. 3.

Von dem langsamen Tact den Anfang zu machen; so gehen die Achtel entweder per saltus, durch Sprünge/ oder gradatim durch die Tone auff- oder unterwerts. Jenesfalls behält jedwede Note ordinair ihren à parten Accord und Harmonie: Letzternfalles aber / wenn die Achtel / nemlich per Tonos auff oder absteigen / so werden je zwey und zwey auff einen Accord gespielet/und die andere/vierte/sechste oder achte Note passiret vorbey. e. g.

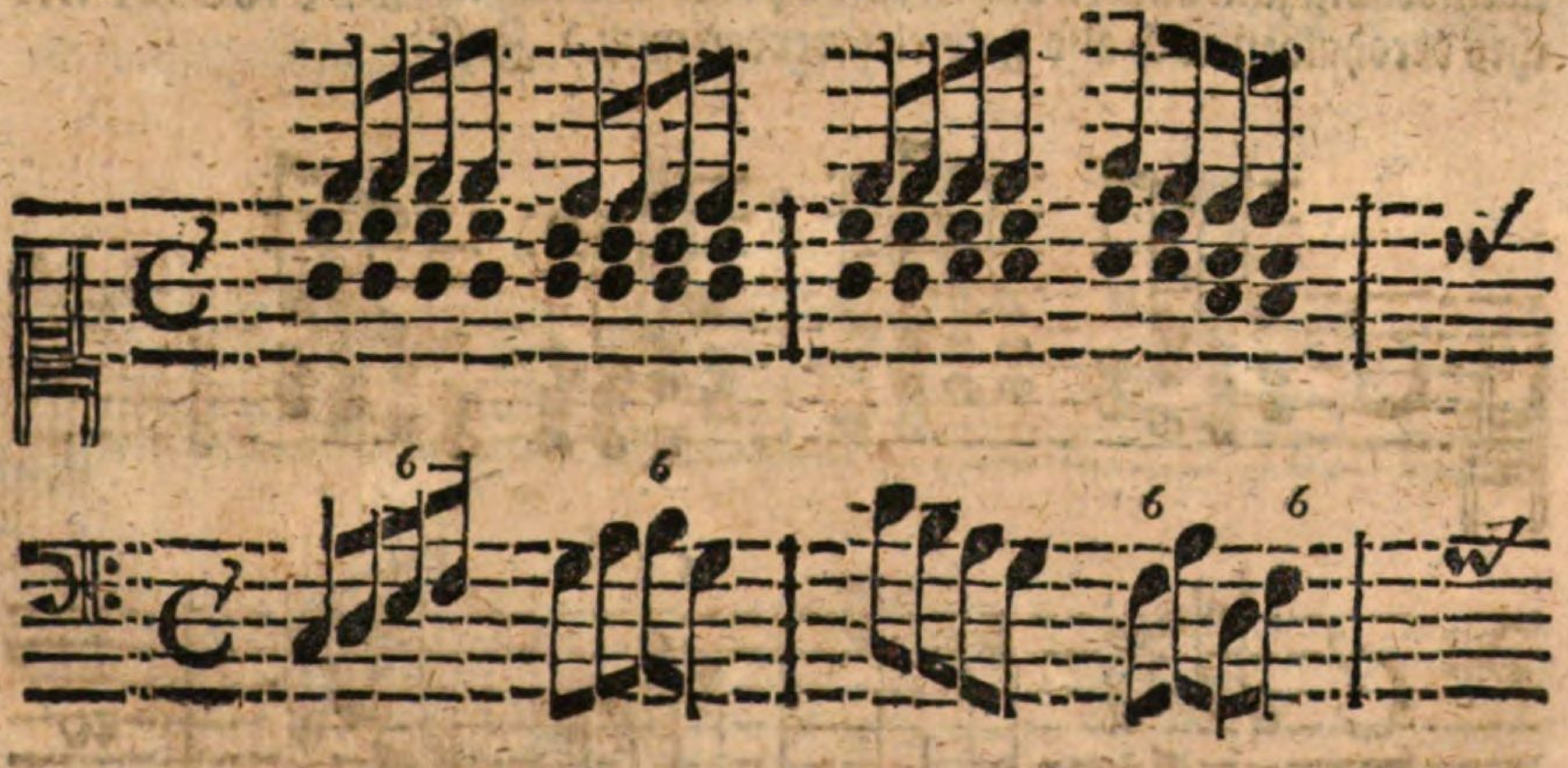


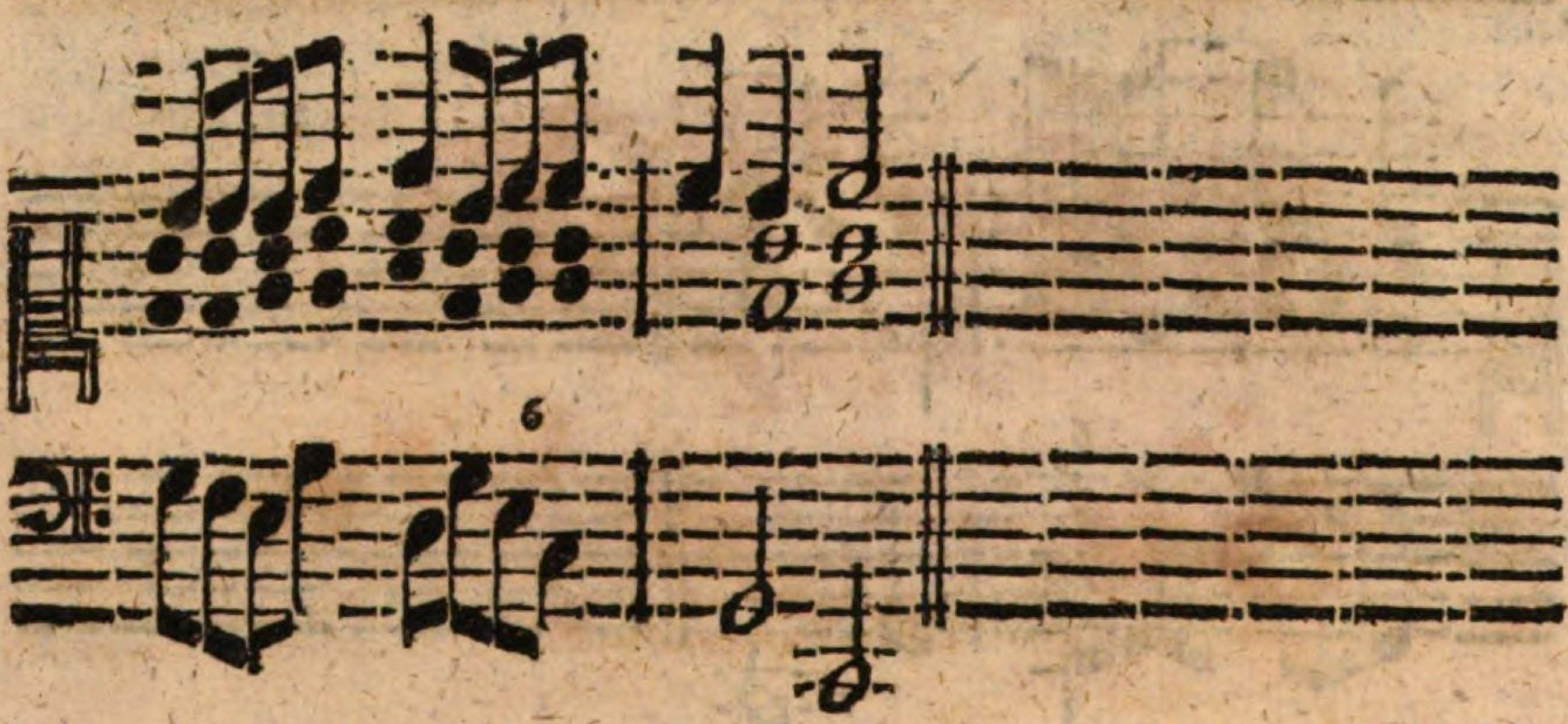
§. 4.



§. 4.

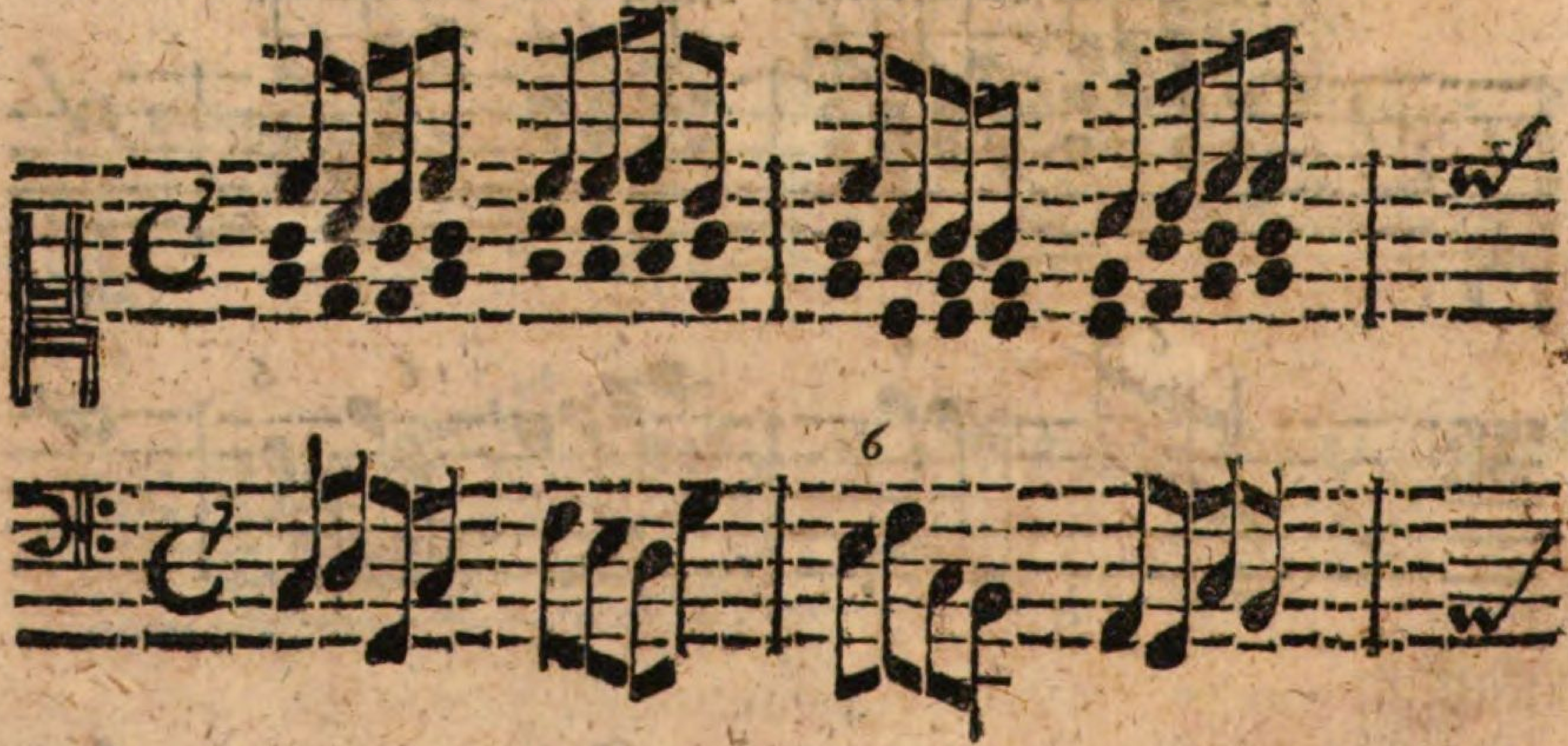
Damit aber das Accompagnement in diesen noch nicht eben gar zu geschwinden Noten nicht etwas kahl und simpel klinge / so verdoppelt man lieber mit der rechten Hand die Griffe / und wiederholet bey der andern durchgehenden Note allezeit den vorigen Accord; also:

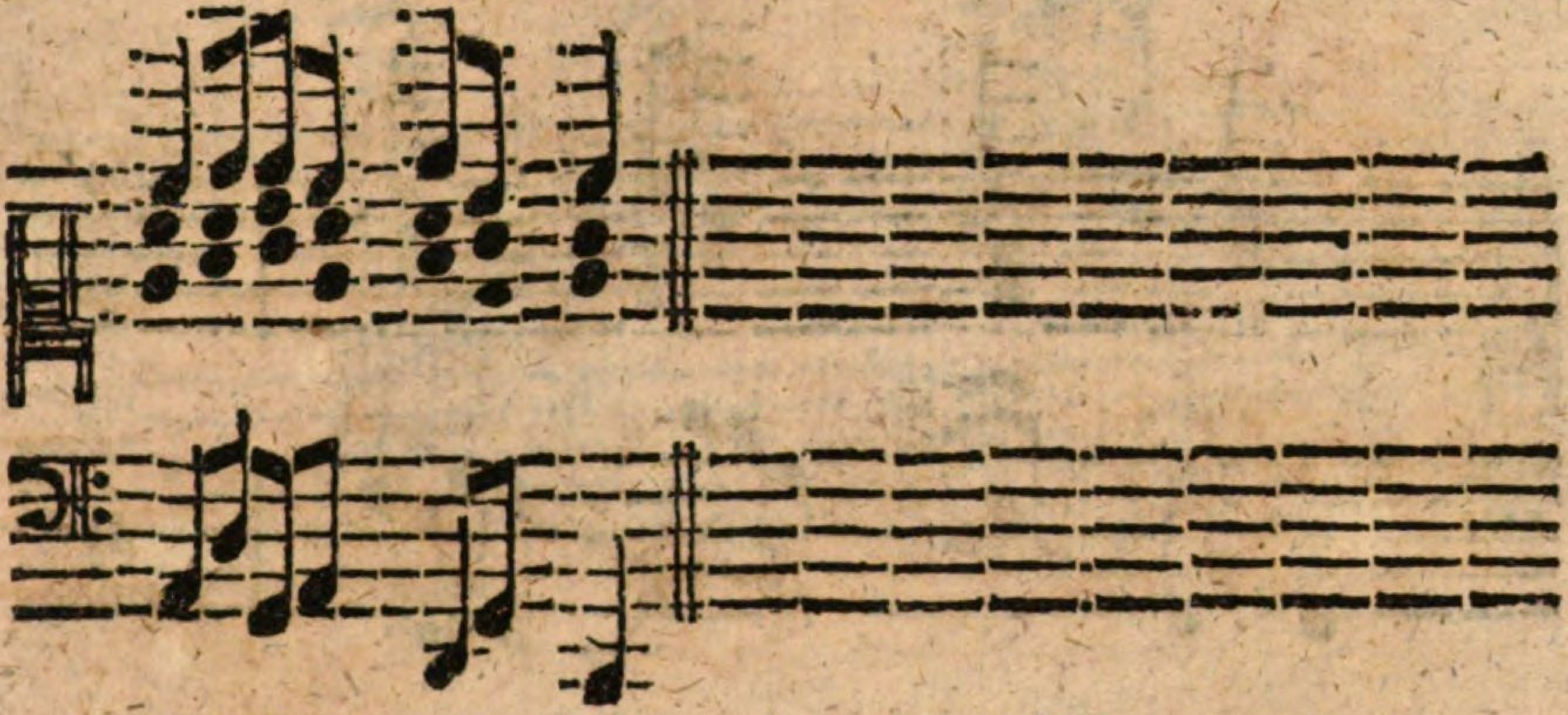




§. 5.

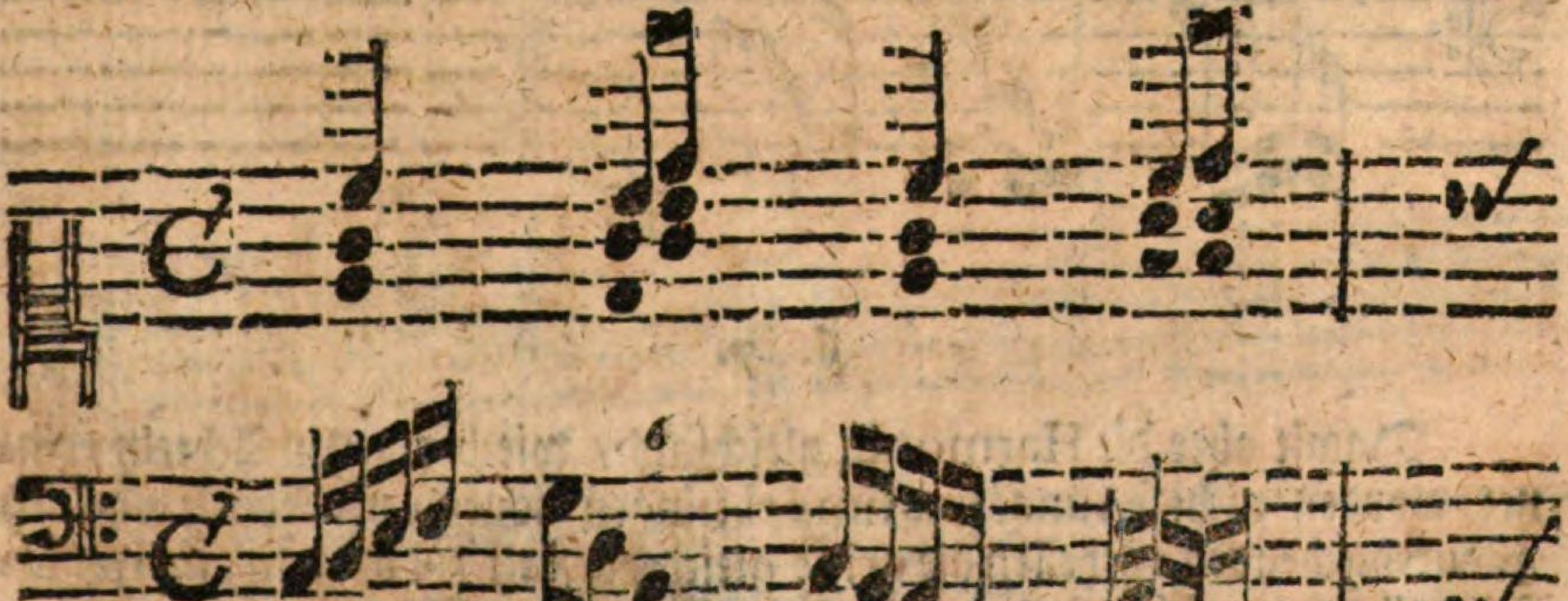
Wo aber nicht mehr als zwey achtel steigen oder fallen/ die dritte Note aber wieder springet/ da muß jede Note ihren à parten Accord haben/ und kan kein Achtel durchgehen. (Denn ein Transitus bestehet nach der Composition in einer Tertia, wenn aber das dritte Achtel per saltum gehet/ so kan kein Transitus in die Tertia geschehen/ folgbar muß der Componiste nothwendig zum andern Achtel eine à parte Harmonie gesetzet haben/ welches derohalben auch also gespielet werden muß.) Z. E.

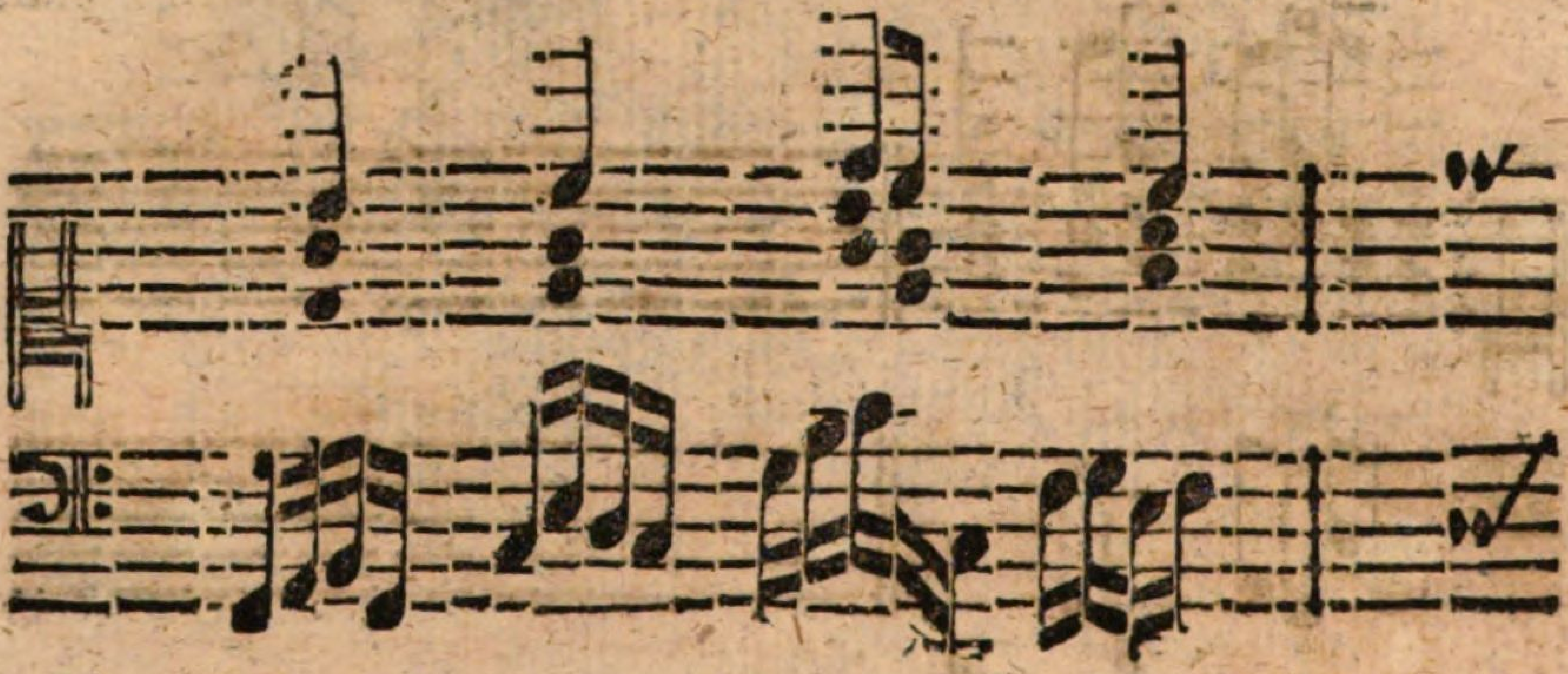


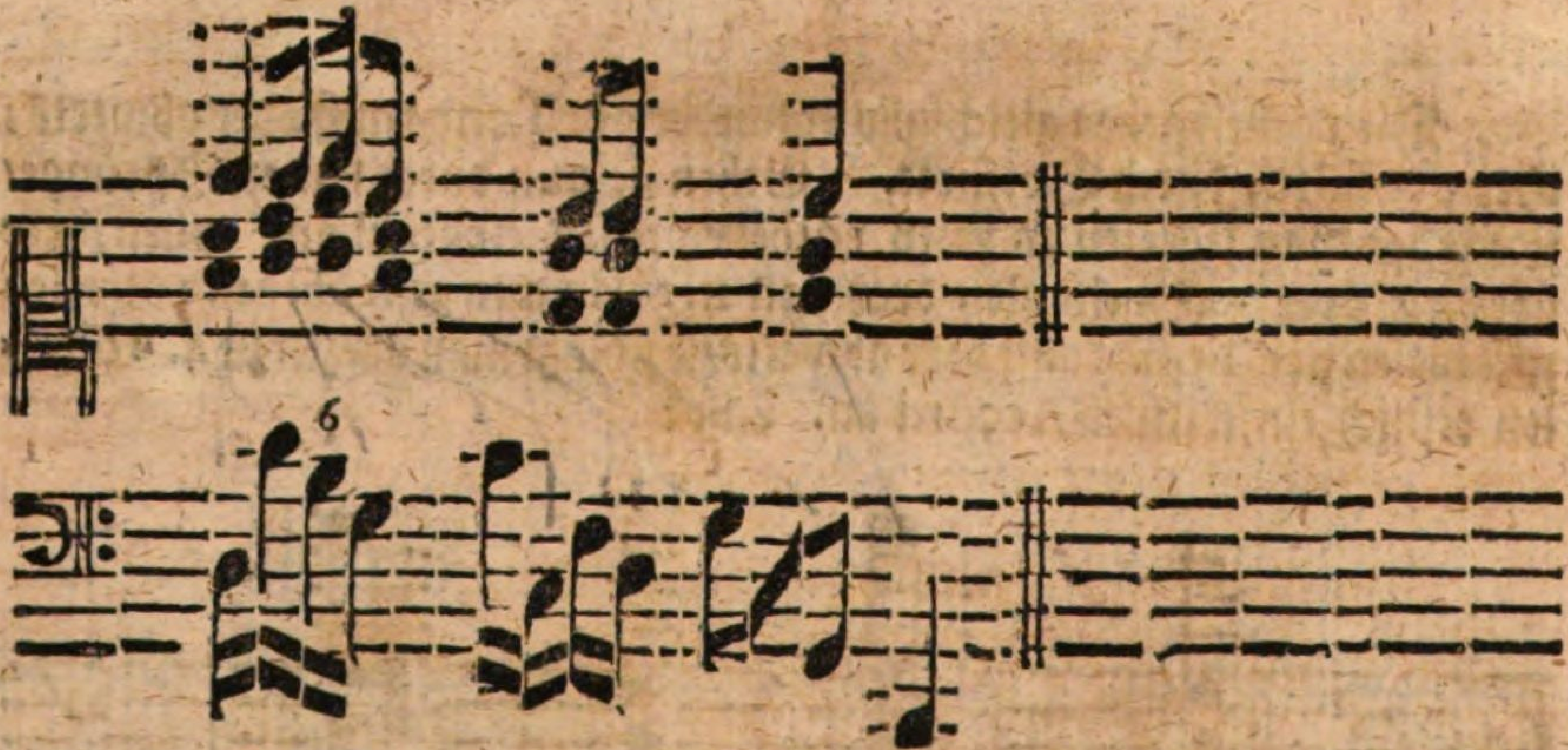


§. 6.

Die 16theil gehen gleichsfalls entweder per Tonos auff oder abwerts; oder per saltus durch Sprünge. Gehen sie nun durch lauter Sprünge/ so schlägt man jederzeit zu zwey 16theilen einen Accord an: gehen ihrer aber 4/ oder zum wenigsten drey von 4. zusammen gestrichenen 16theilen gradatim per Tonos auff oder abwerts/ so schlägt man allezeit zu 4. 16theilen erstlich, einen neuen Accord an. Also:



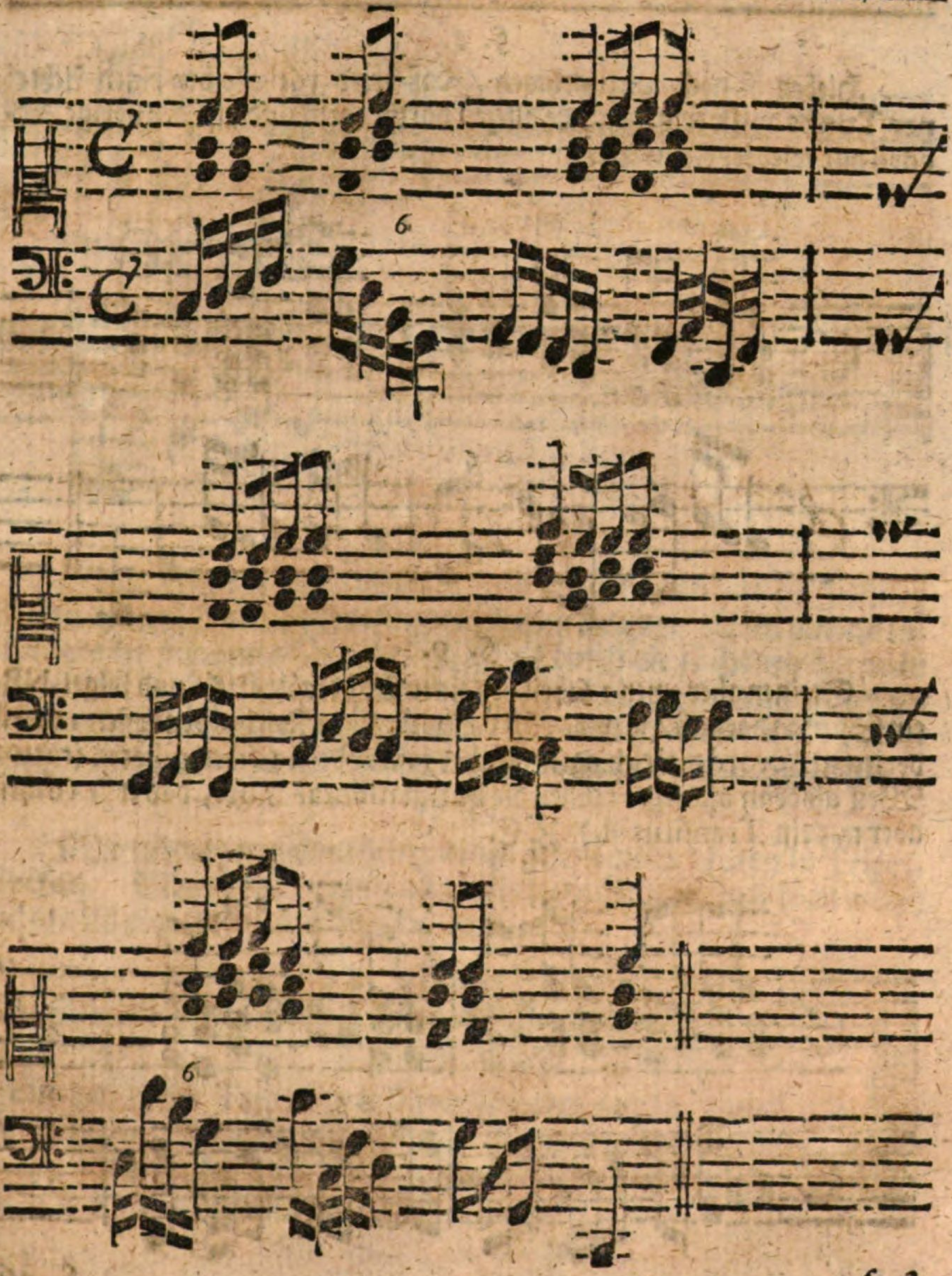




§. 7.

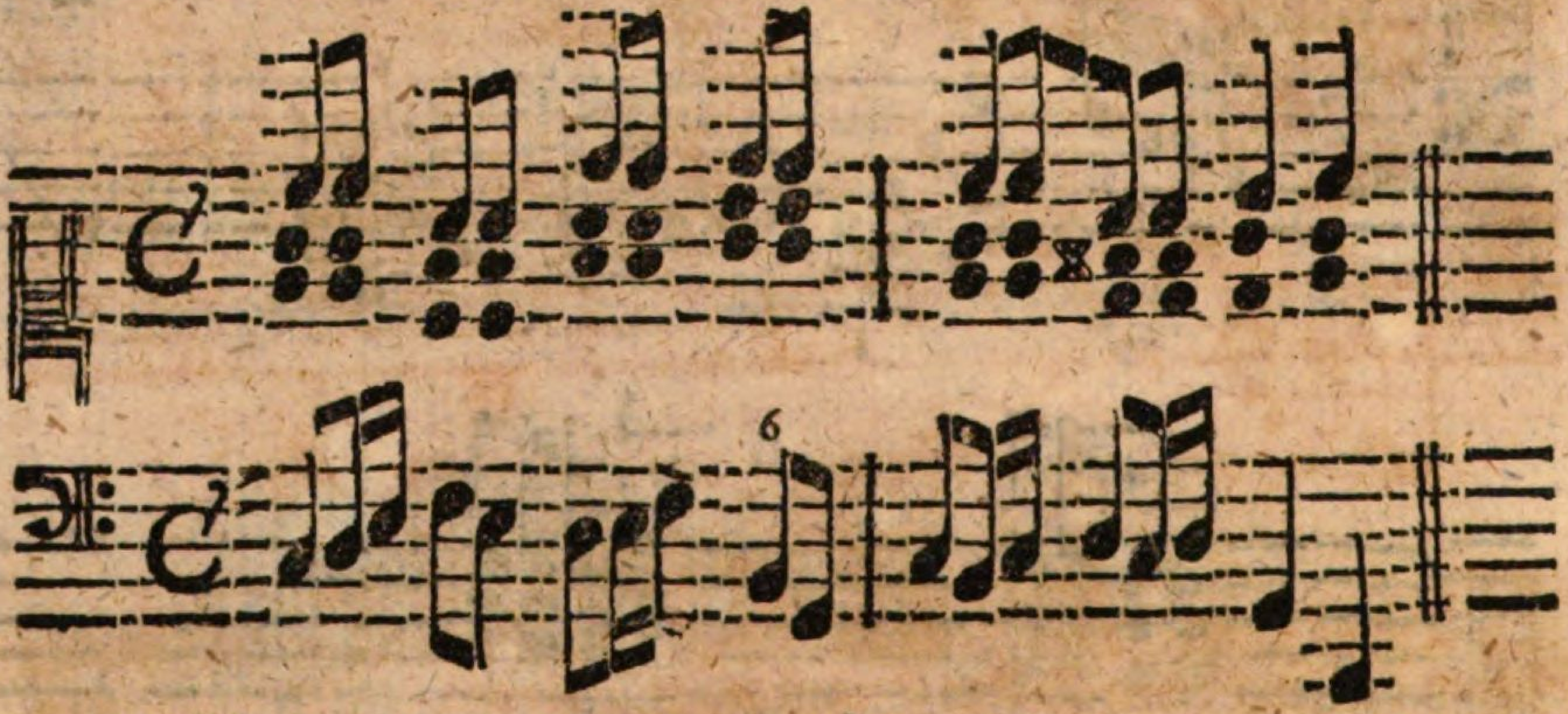
Damit aber die Harmonie gleichfals / wie bey denen Achteln erinnert worden/ nicht so dünne und simpel klingen möge/ so verdoppelt man bey 4. durchgehenden 16theilen die griffe gleichergestalt / daß man also wenigstens alle zwey 16theil in der rechten Hand etwas anschlagen höret: e.g.

§. 8.



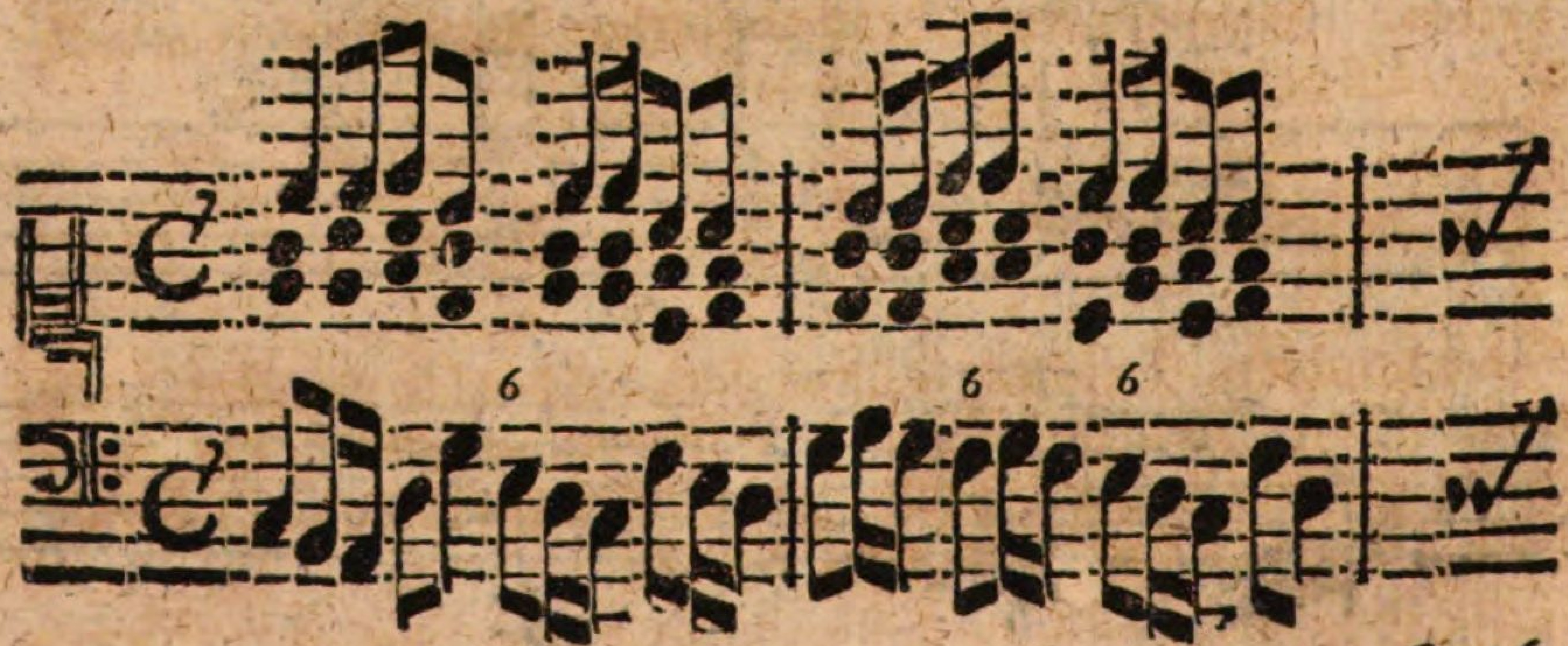
§. 8.

Hiebey ist noch mitzunehmen / daß zwey 16theile bey einen Achtel per Tonos auffwerts steigende allezeit durchgehen/ und also der vorige Accord nur wiederholet wird:

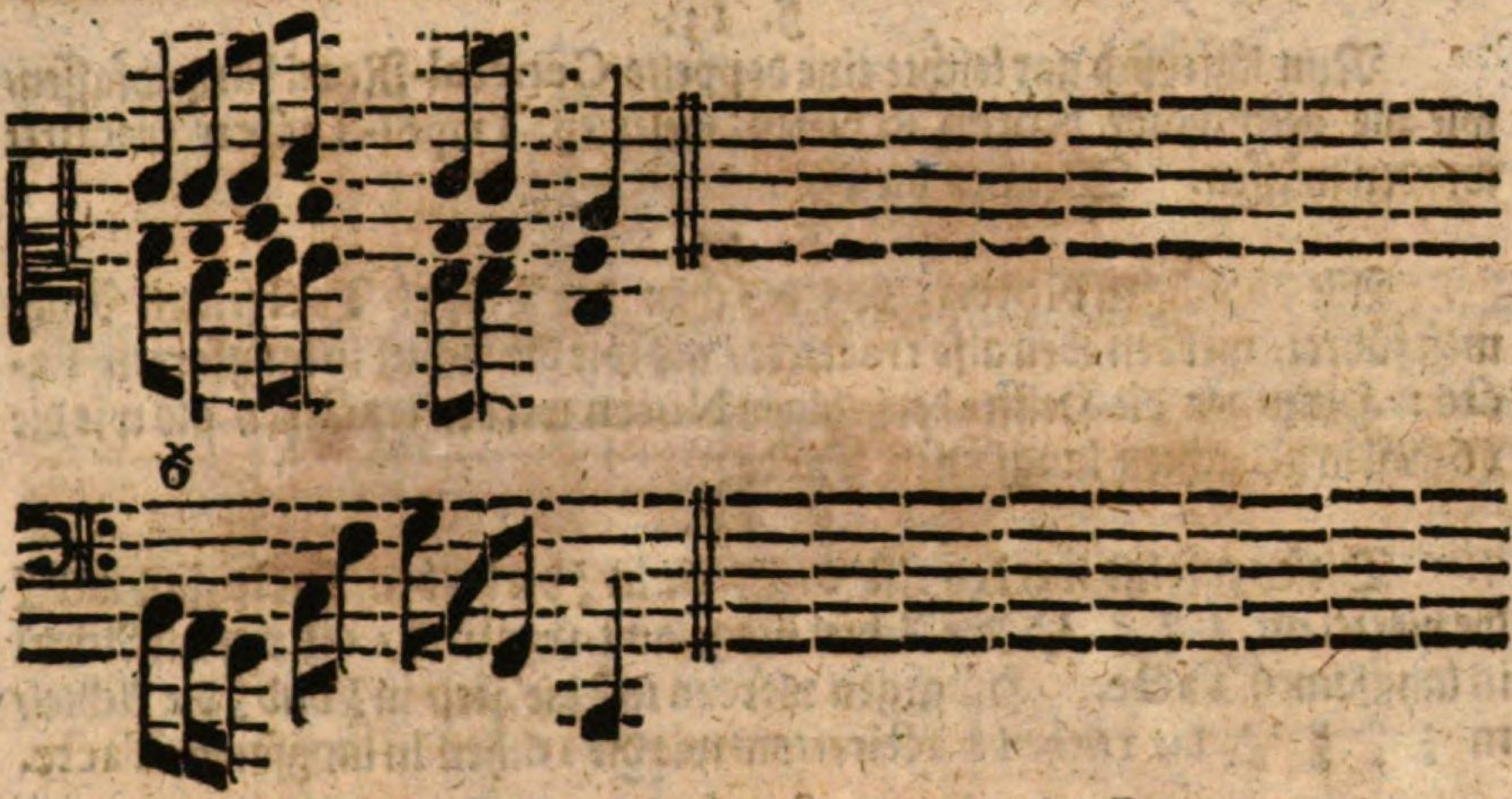


§. 9.

Steigen aber zwey 16theil bey einen Achtel abwerts / und folget NB. ein Sprung darauff / so wird auff diesen eintzigen Fall bey den ersten 16theil derjenige Accord angeschlagen/welcher zum andern 16theil gehöret. (ratio: Weil alsdenn das letzte 16theil die Fundamental-Note, das erste 16theil aber nur ein Transitus ist.) Z. E.



§. 16.



§. 10.

Dieses seynd also die wenigen Regeln / welche von den geschwinden Noten des langsamen Tactes können gegeben werden. Will nun ein Incipiente die gegebenen Exempel gleichfals durch die 3. Haupt-Accorde exerciren / so ist es nicht ohne Nutz. Solche aber gleichwie bißher geschehen / weitläufftig hieher zu setzen / wäre in dieser leichten Materie und da dergleichen Exercitium schon satsam getrieben worden / überflüßig gewesen.

§. 11.

Wir fahren derohalben fort zu denen geschwinden Noten in Tripel-Tacten. Allhier gelten nun eben die bißherigen Regeln / und kömt weiter nichts / als eine andere Application dazu.

§. 12.

Die gemeinsten Tripel-Tacte seynd folgende / als:

$\frac{3}{2}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{12}{8}$.

Jeder von diesen Tripeln hat seinen Nahmen von der untersten Zieffer / die er führet. Nemlich $\frac{3}{2}$ führet seinen Nahmen von denen 2. Theilen oder halben Tacten; die $\frac{3}{4}$ und $\frac{6}{4}$ führen ihren Nahmen von den viertel Noten; die $\frac{3}{8}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{12}{8}$ aber von denen achtel Noten.

§. 13.

Nun lässet sich gar leichte eine doppelte General-Regel kurtz absassen/ wie alle geschwinde Noten in diesen vielerley Tripel-Tacten tractiret werden müssen. Welches diese ist:

§. 14.

Alle diejenigen Noten, von welchen der Tripel-Tact seinen Nahmen führet/ werden eben also tractiret/ als wie die Achtel in langsamen Tacte: Hingegen die Helffte derselbigen Noten werden tractiret/ als wie die 16theil in gedachten langsamen Tacte.

§. 15.

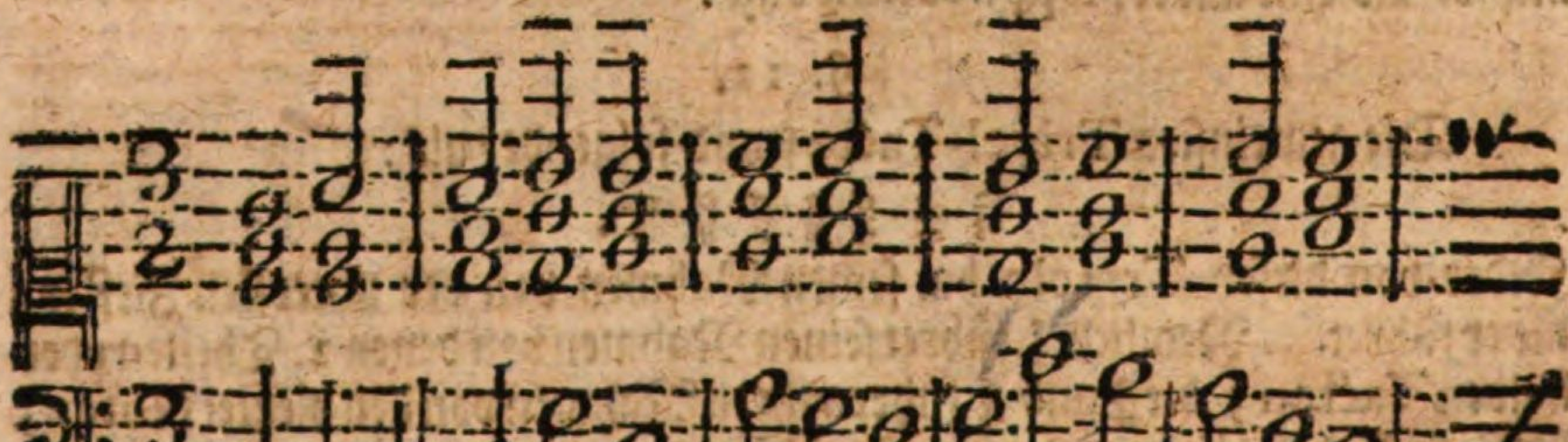
Diesen zufolge werden also ordinair in $\frac{3}{2}$ die halben Tacte, in $\frac{3}{4}$ und $\frac{6}{4}$ die viertel/ in $\frac{3}{8}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{12}{8}$ die Achtel insgesamt tractiret/ als wie die Achtel in langsamen Tacte. Hingegen werden in $\frac{3}{2}$ die 4tel/ in $\frac{3}{4}$ und $\frac{6}{4}$ die Achtel/ in $\frac{3}{8}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{12}{8}$ die 16theil tractiret/ als wie die 16theil in langsamen Tacte.

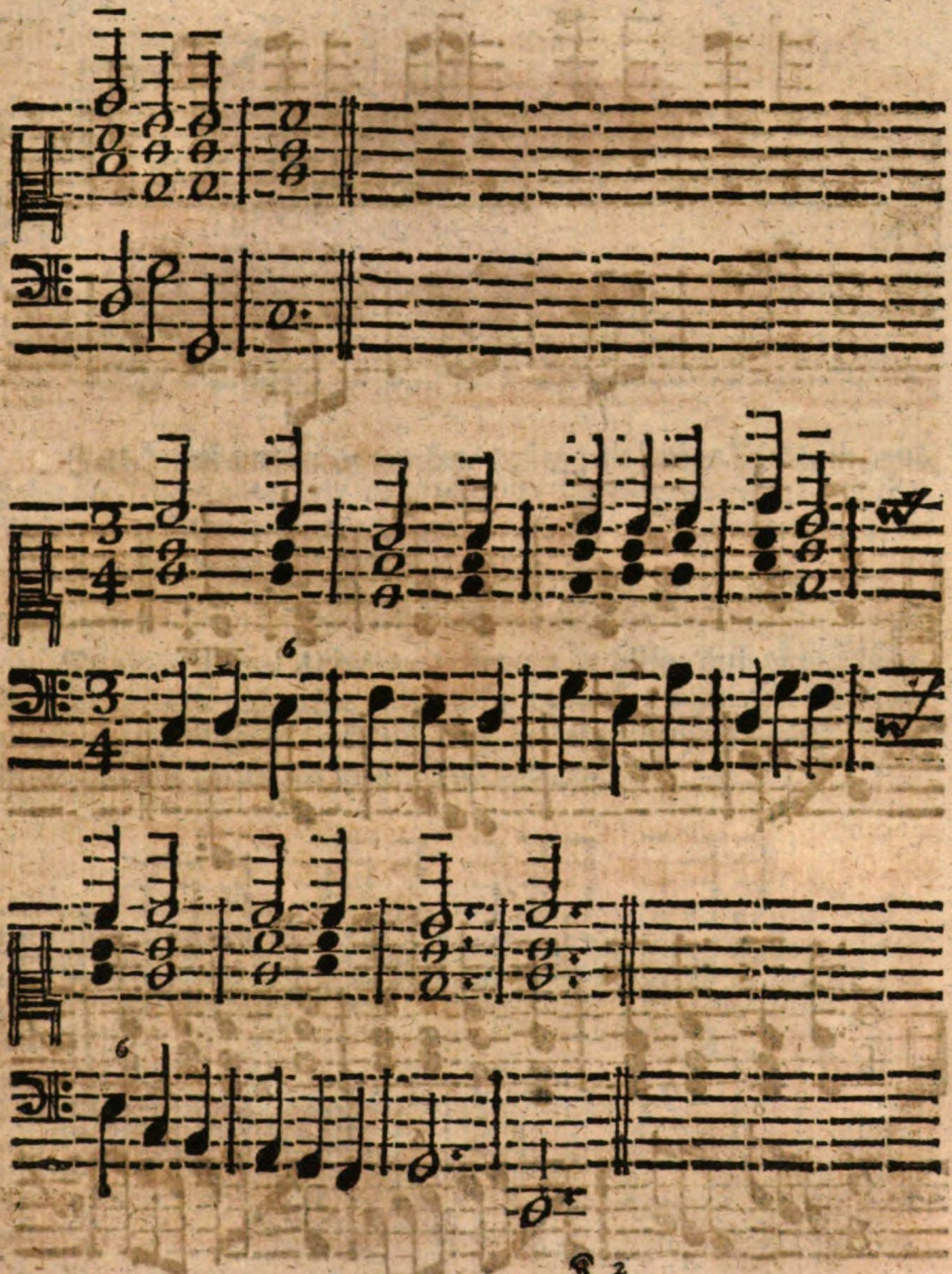
§. 16.

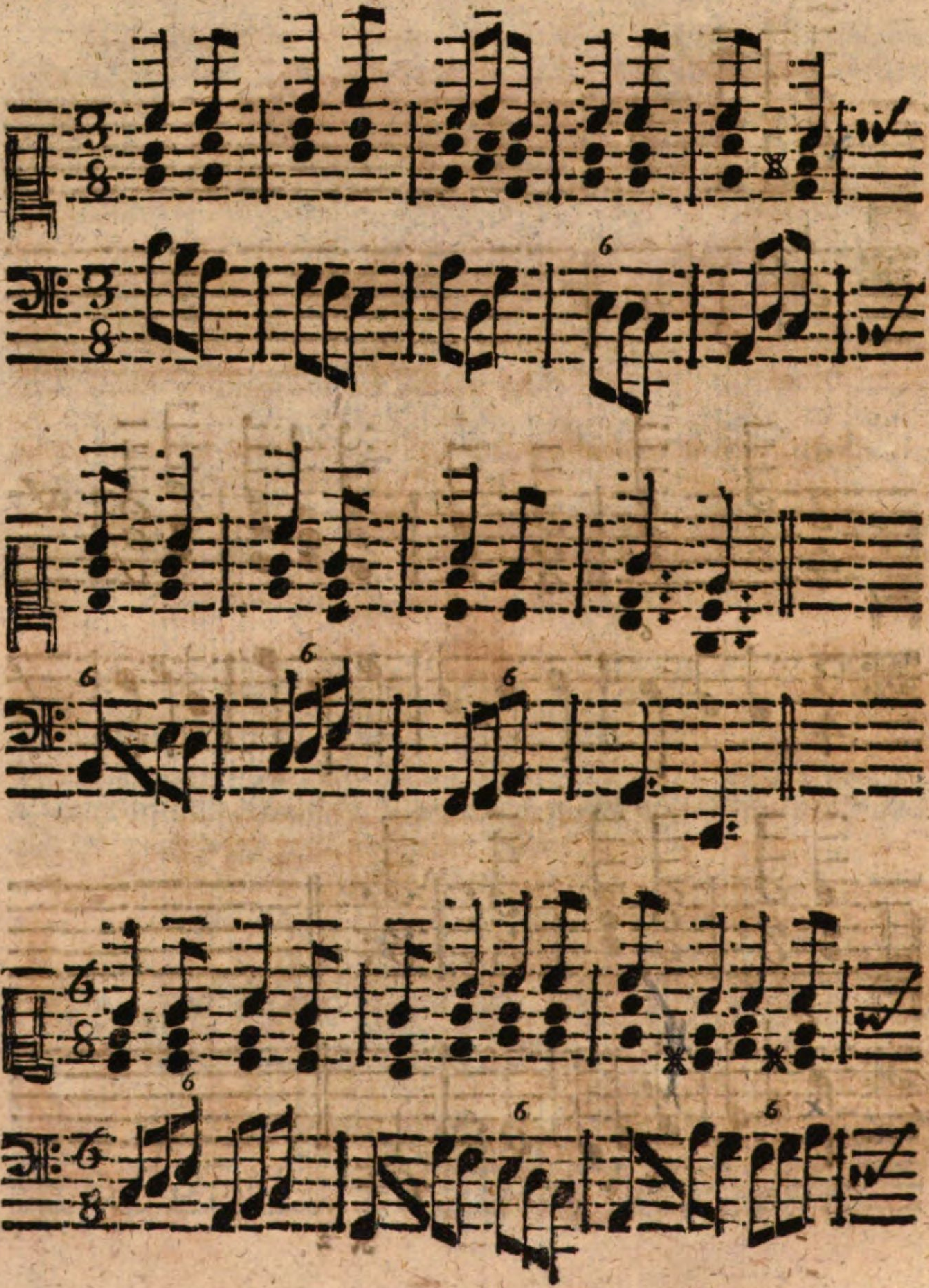
Nun lassen sich die oben von denen Achteln und 16theilen des langsamen Tactes §. 3. biß 9 gegebene Regeln von Wort zu Wort allhier wiederholen/ und auff die Tripel-Tacte appliciren/ und zwar also:

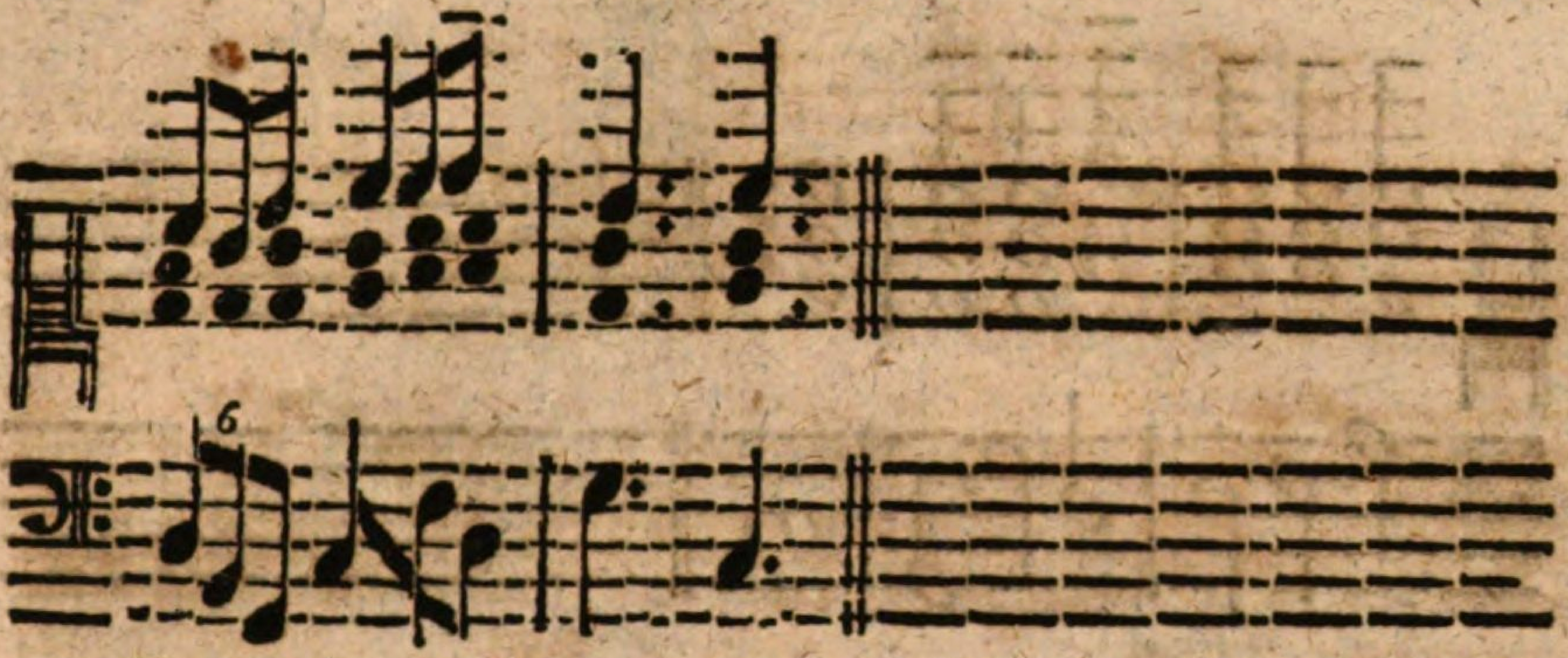
§. 17.

Die halben Tacte in $\frac{3}{2}$/ die 4tel in $\frac{3}{4}$ und $\frac{6}{4}$/ die Achtel in $\frac{3}{8}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{12}{8}$ gehen entweder per saltus durch Sprünge/ oder gradatim durch die Tone auff- oder niederwärts. Jenesfalls behält jedwede Note ordinair ihren à parten Accord und Harmonie; letzternfalls aber/ wenn benandten Noten auff- oder absteigen/ so werden zwey auff einen Accord gespielet/ und die andere Note gehet allezeit leer durch: Z. E.





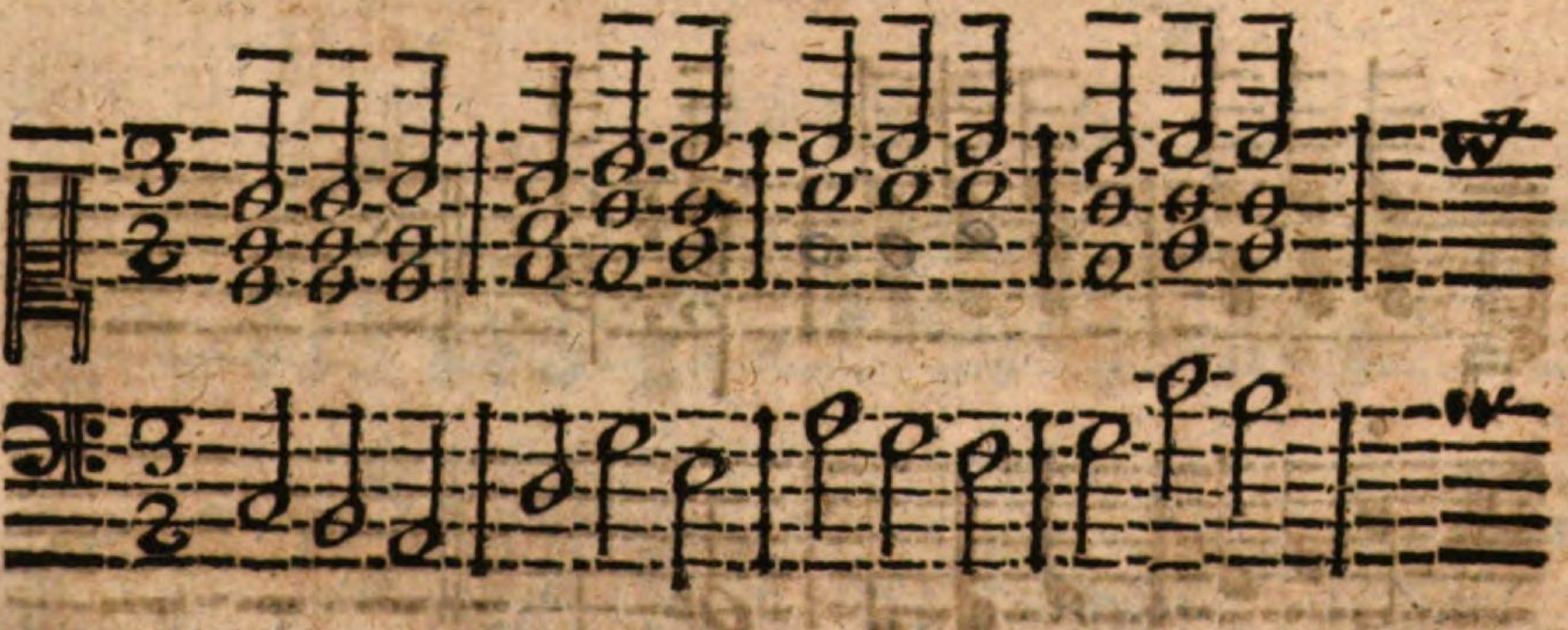


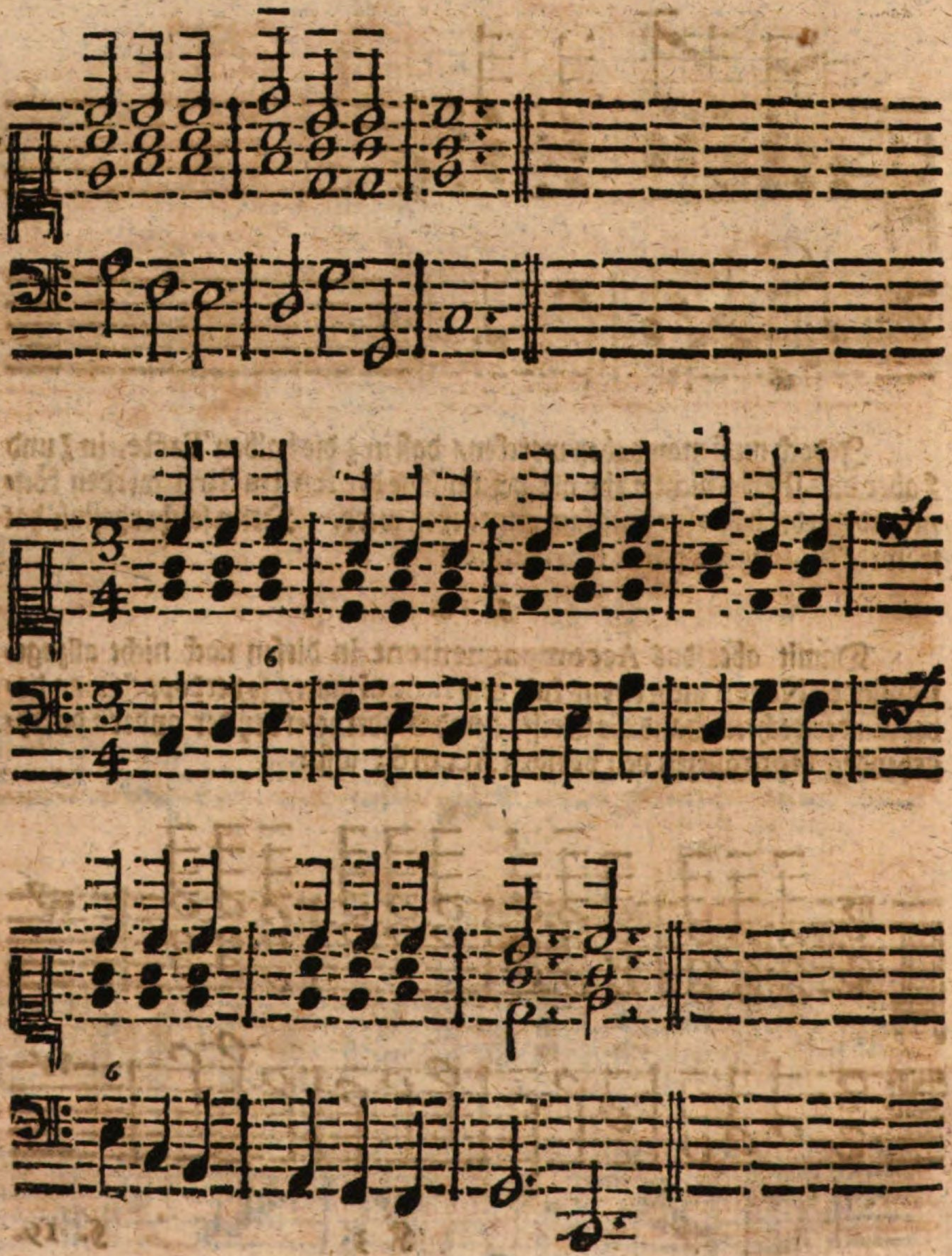


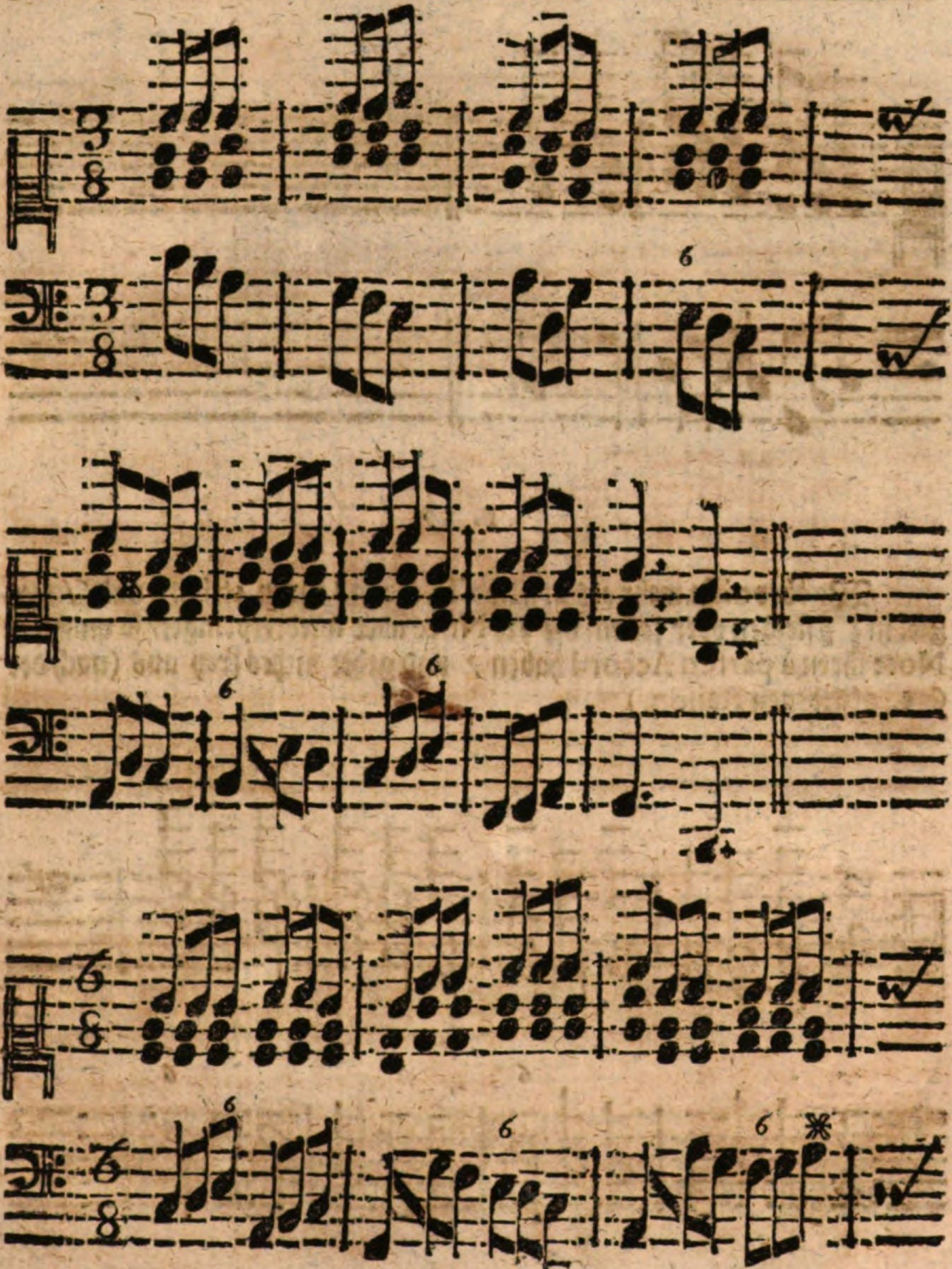
Jedoch muß man dabey mercken/ daß in $\frac{3}{2}$ die halben Tacte, in $\frac{3}{4}$ und $\frac{6}{4}$ aber die Viertel nicht mehr als geschwinde Noten tractiret werden können/wenn die Mensur langsam angegeben wird. Denn solchergestalt hat jedwede Note ihre à parte Harmonie.)

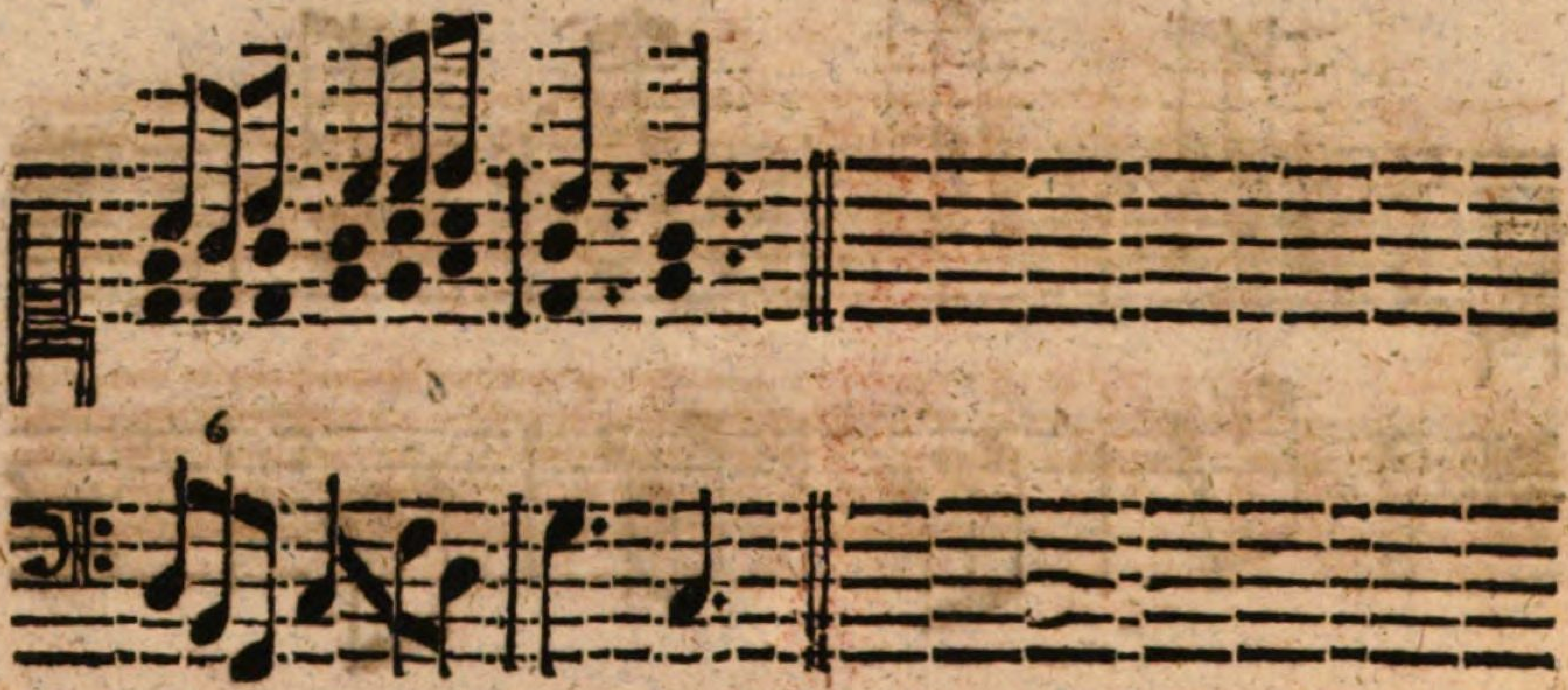
§. 18.

Damit aber das Accompagnement in diesen noch nicht allzugeschwinden Noten nicht etwas kahl und simpel laute/ so verdoppelt man lieber mit der rechten Hand die Griffe / und wiederholet bey der andern durchgehenden Note allezeit den vorigen Accord; also:



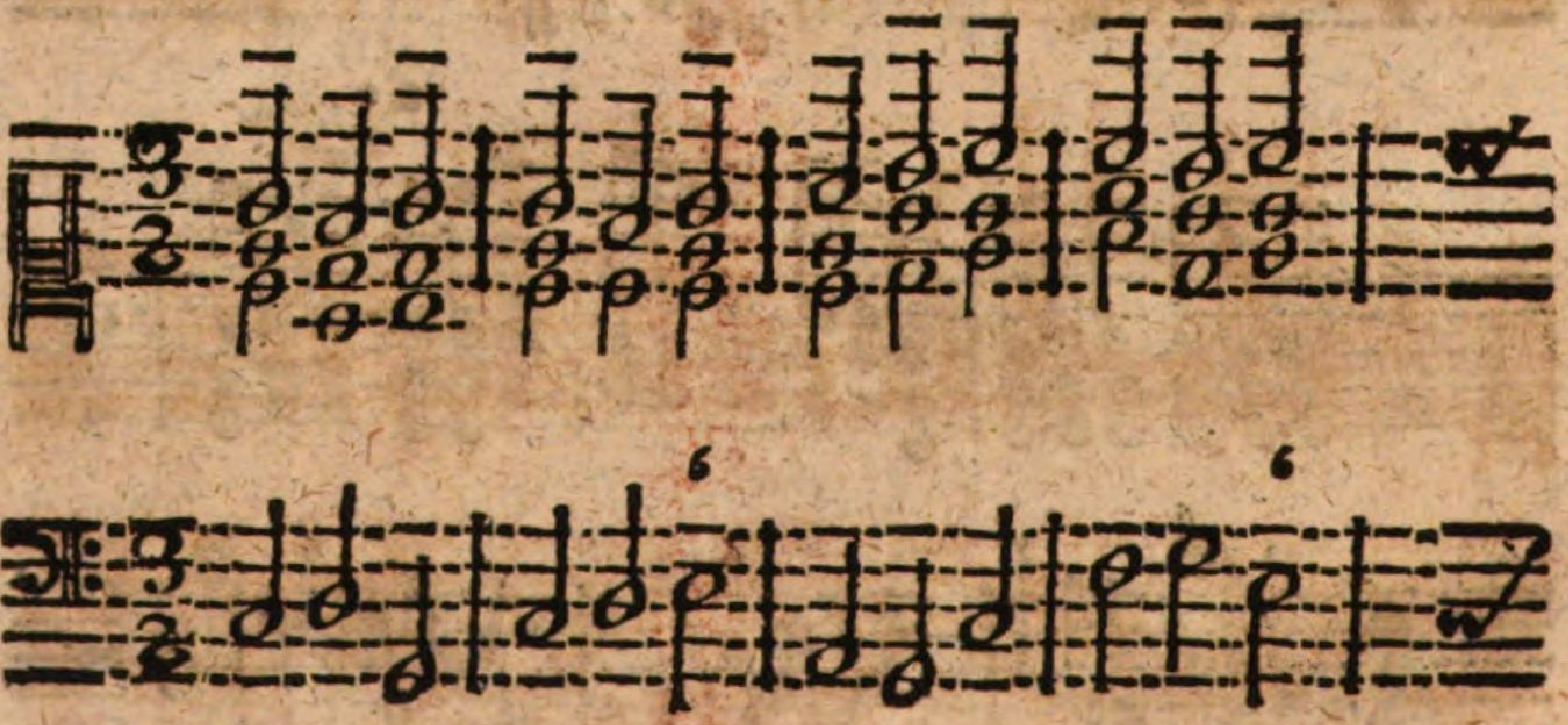


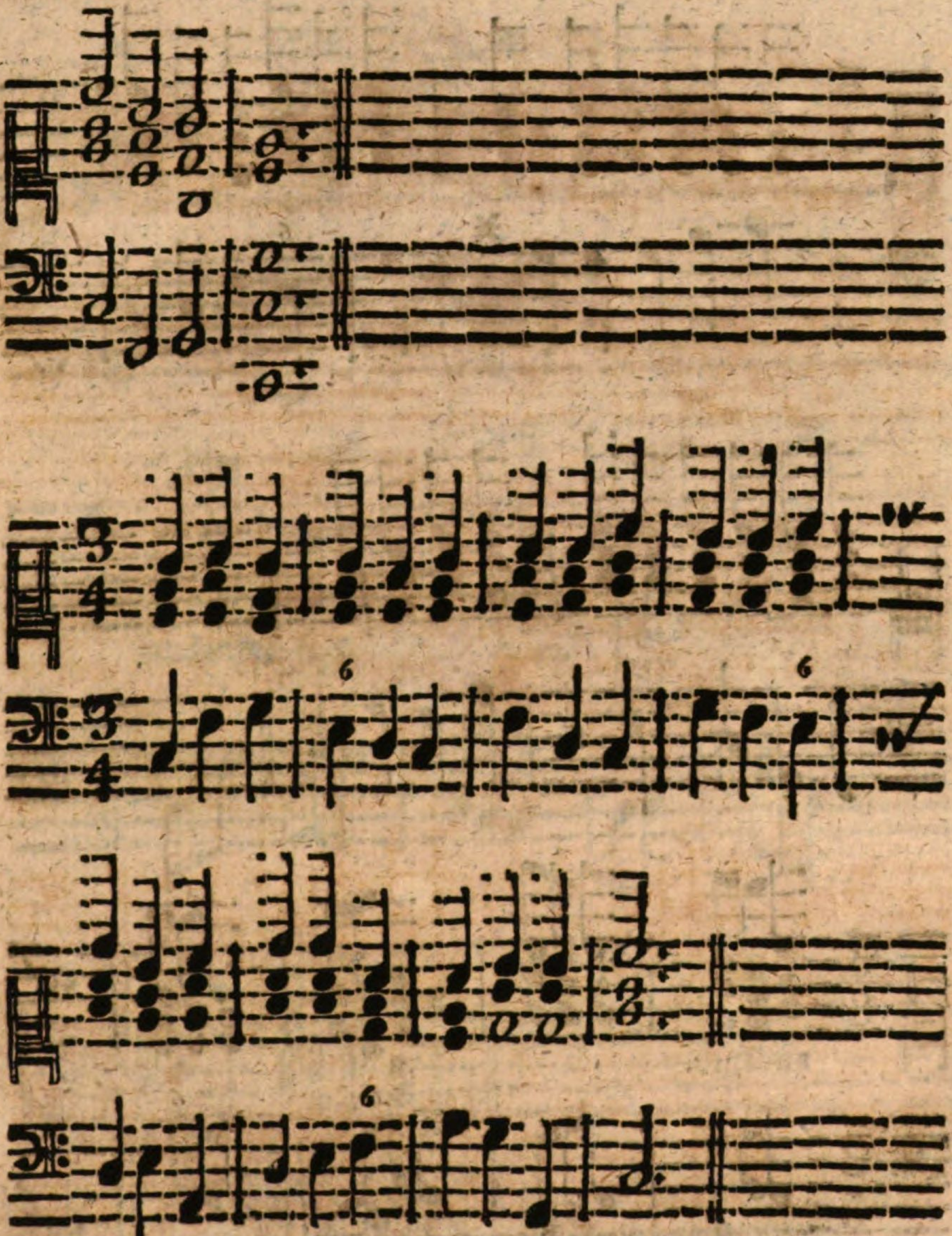


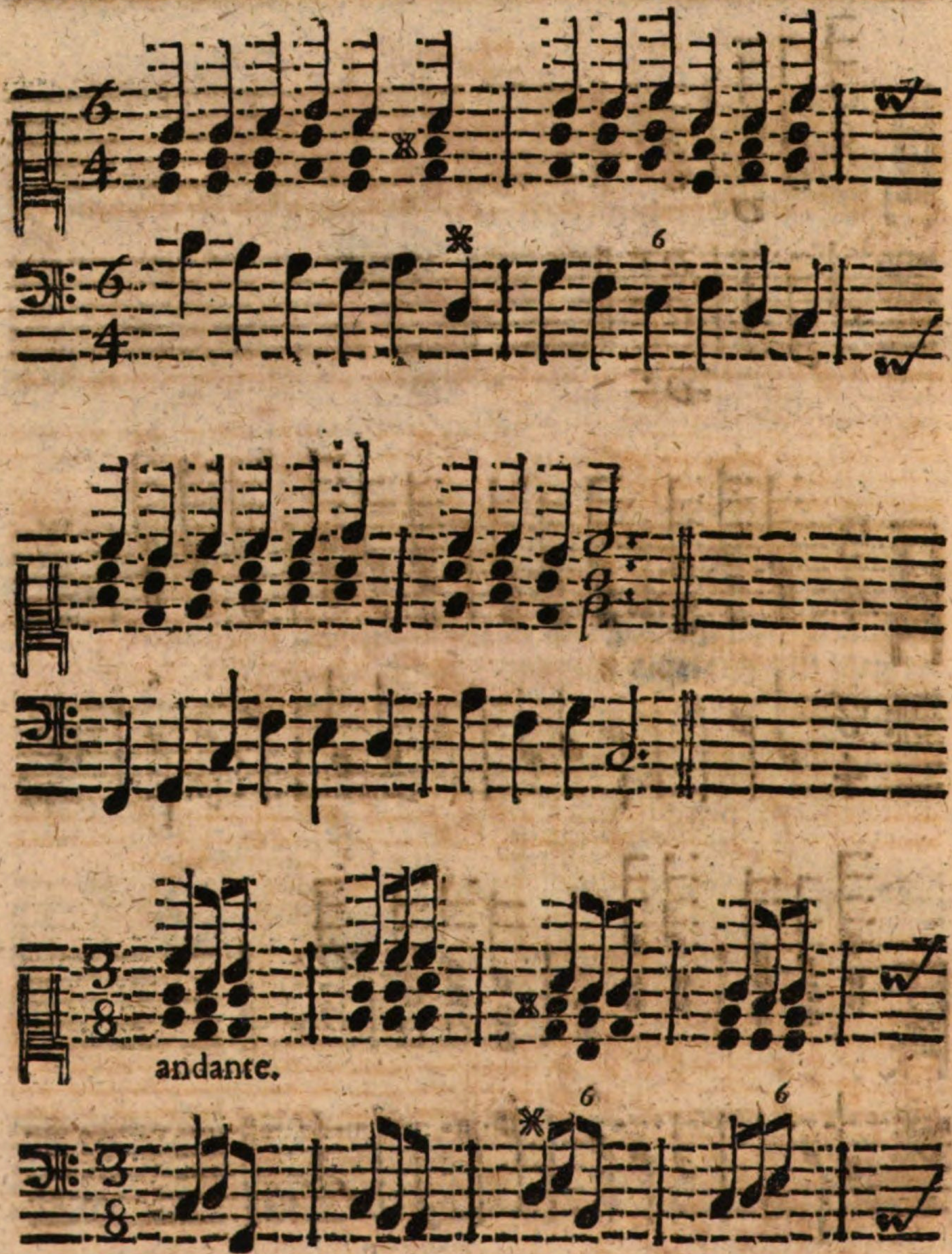


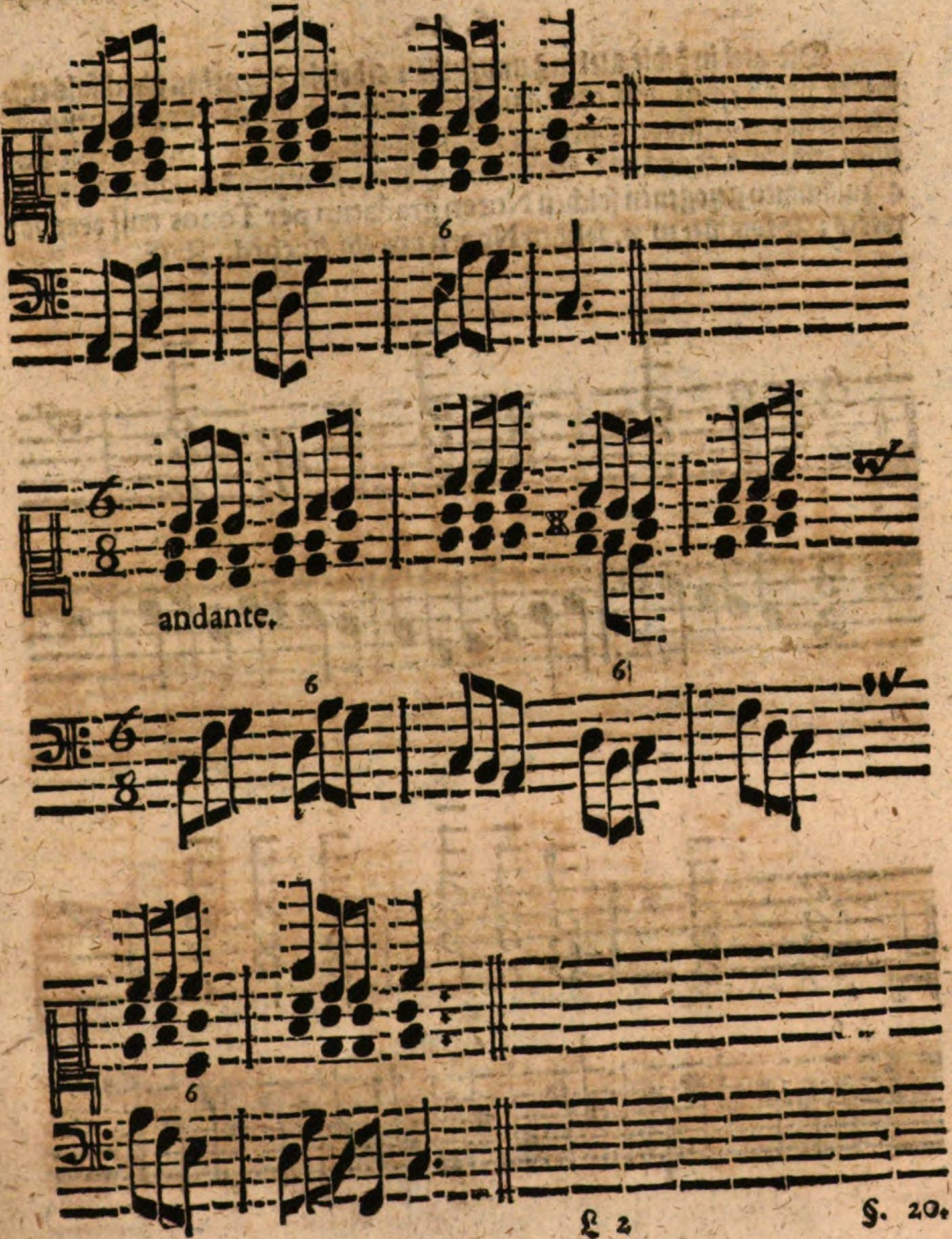
§. 19.

Wo aber nicht mehr als 2. halbe Tacte in $\frac{3}{2}$/ zwey 4tel in $\frac{3}{4}$ und $\frac{6}{4}$/ zwey 8tel in $\frac{3}{8}$ $\frac{6}{8}$ steigen oder fallen/ die 3te Note aber wiederspringet/ so muß jede Note ihren à parten Accord haben / und gehet nichts frey aus (nach der §. 5. gegebenen Raison.)



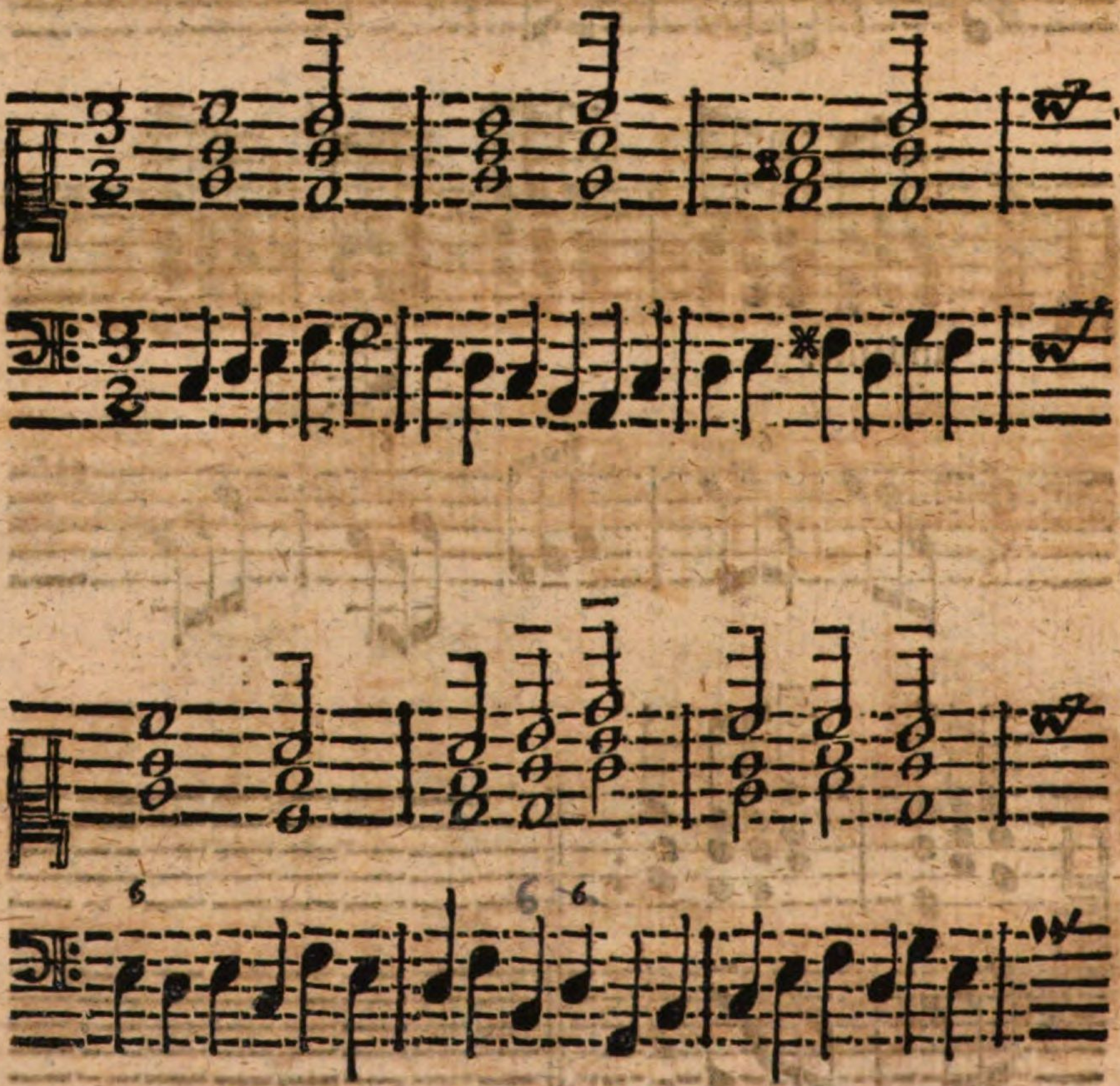


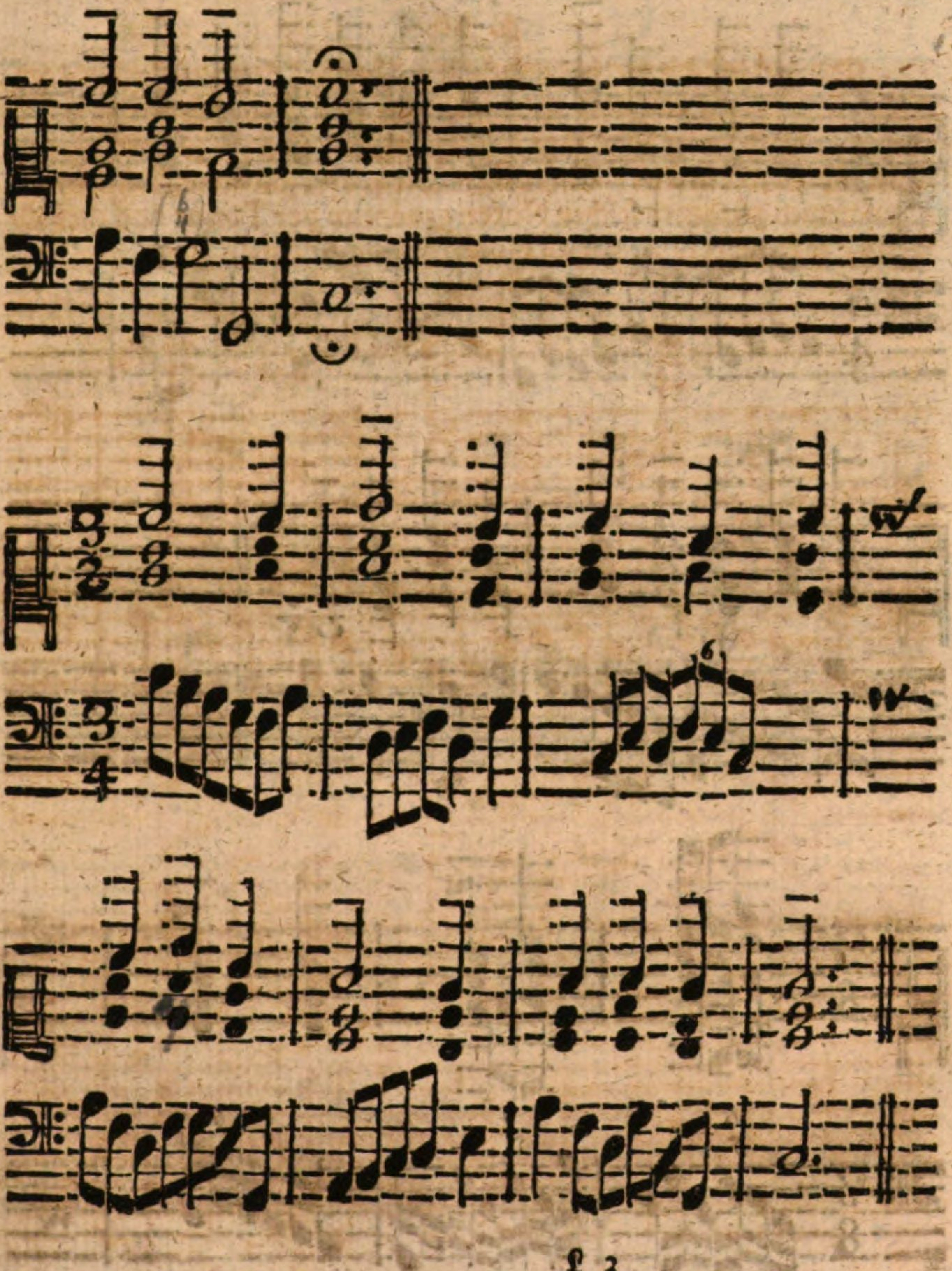

andante.

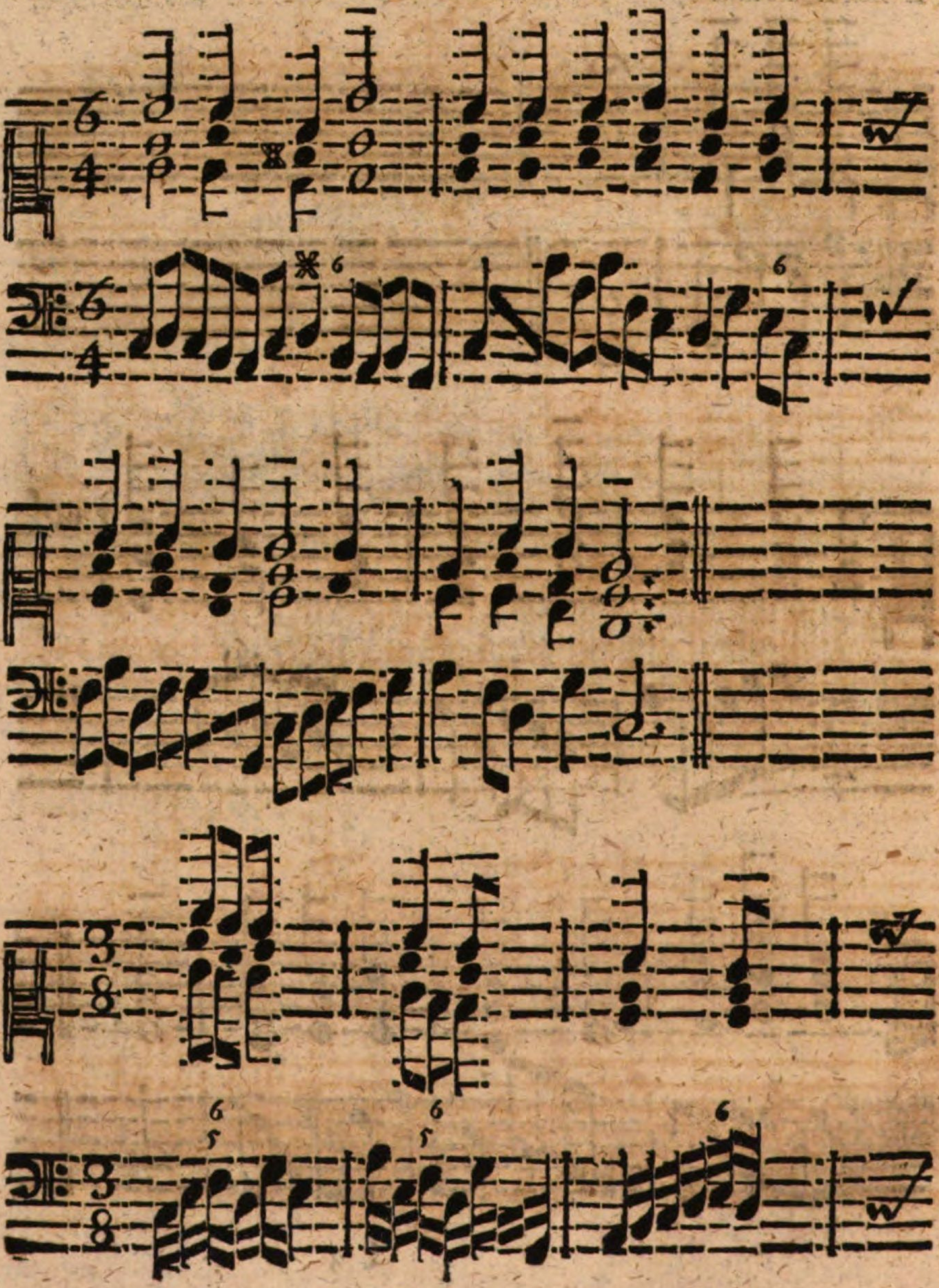

6
6
8
andante.
6
6
8
6
6

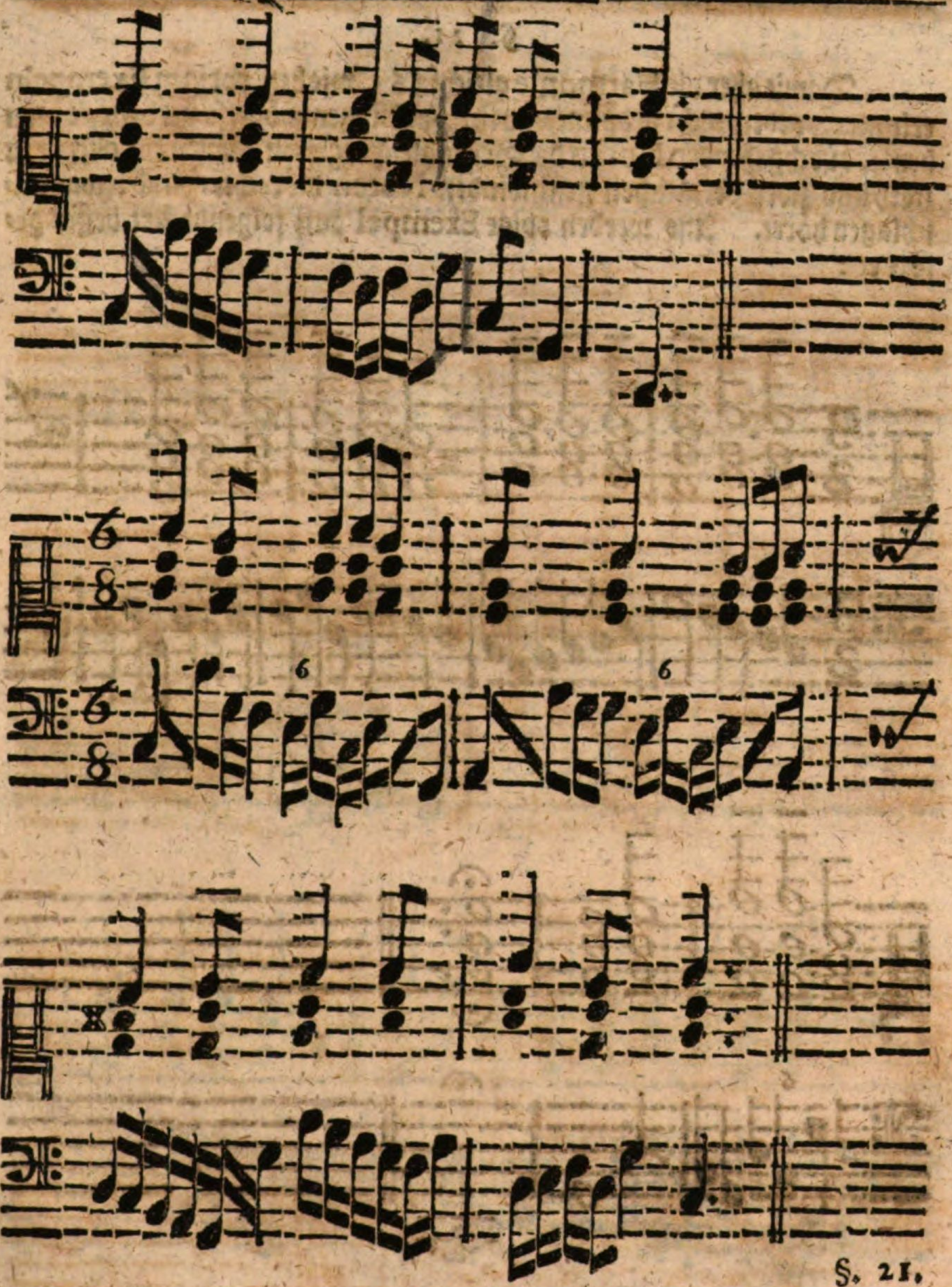
§. 20.

Die 4tel in $\frac{3}{2}$/die 8tel in $\frac{3}{4}$ und $\frac{6}{4}$/die 16theil in $\frac{3}{8}$ $\frac{6}{8}$/ gehen gleichfals entweder per Tonos auff oder abwerts; oder per saltus durch Sprünge. Gehen sie durch lauter Sprünge / so schlägt man jederzeit zu zwey Noten einen andern Accord an: Gehen ihrer aber 4. oder zum wenigsten drey von 4. zusammen gezogenen solchen Noten gradatim per Tonos auff oder abwerts; so kommet zu 4. solchen Noten nur ein Accord. Z. E.



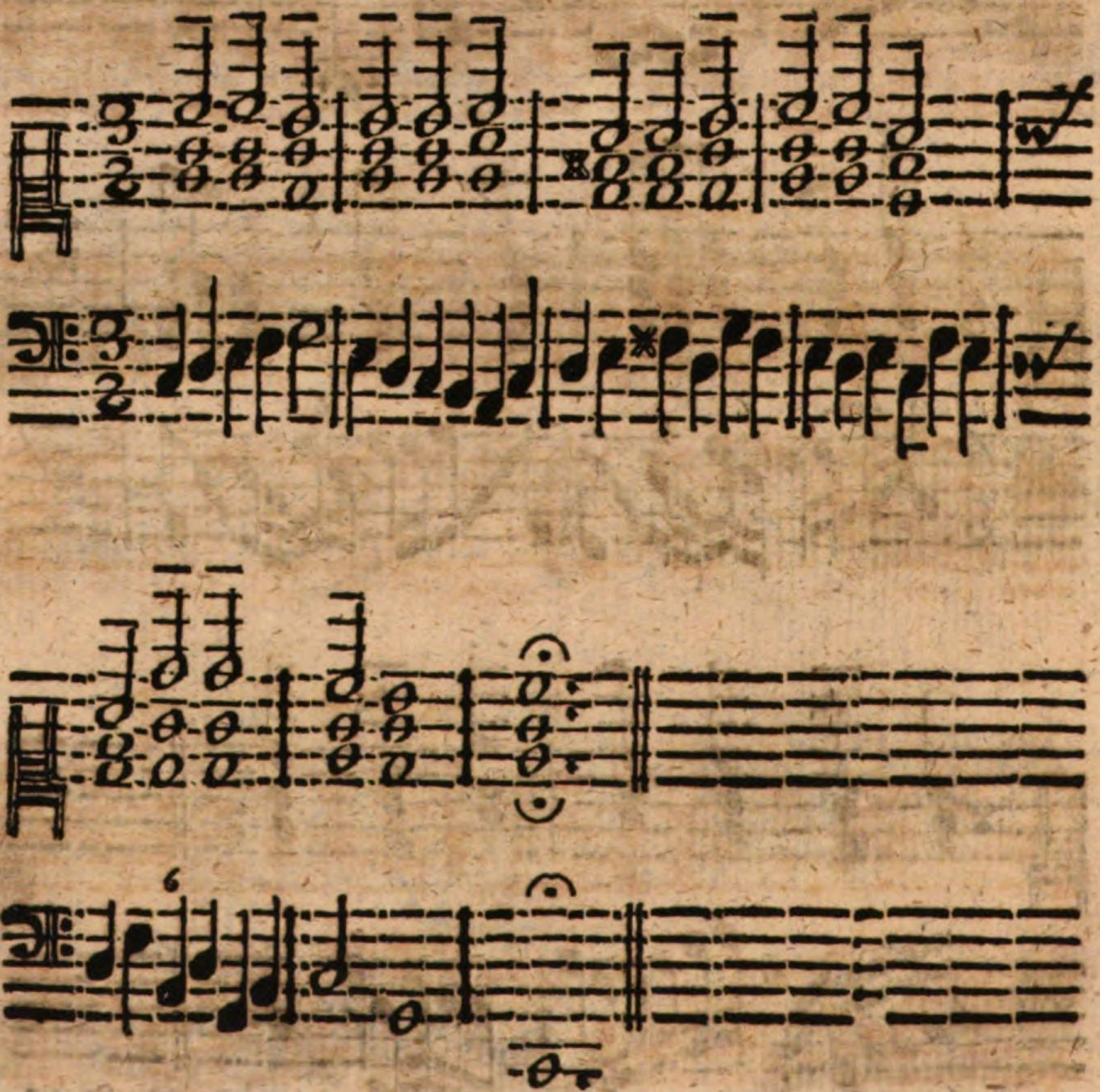


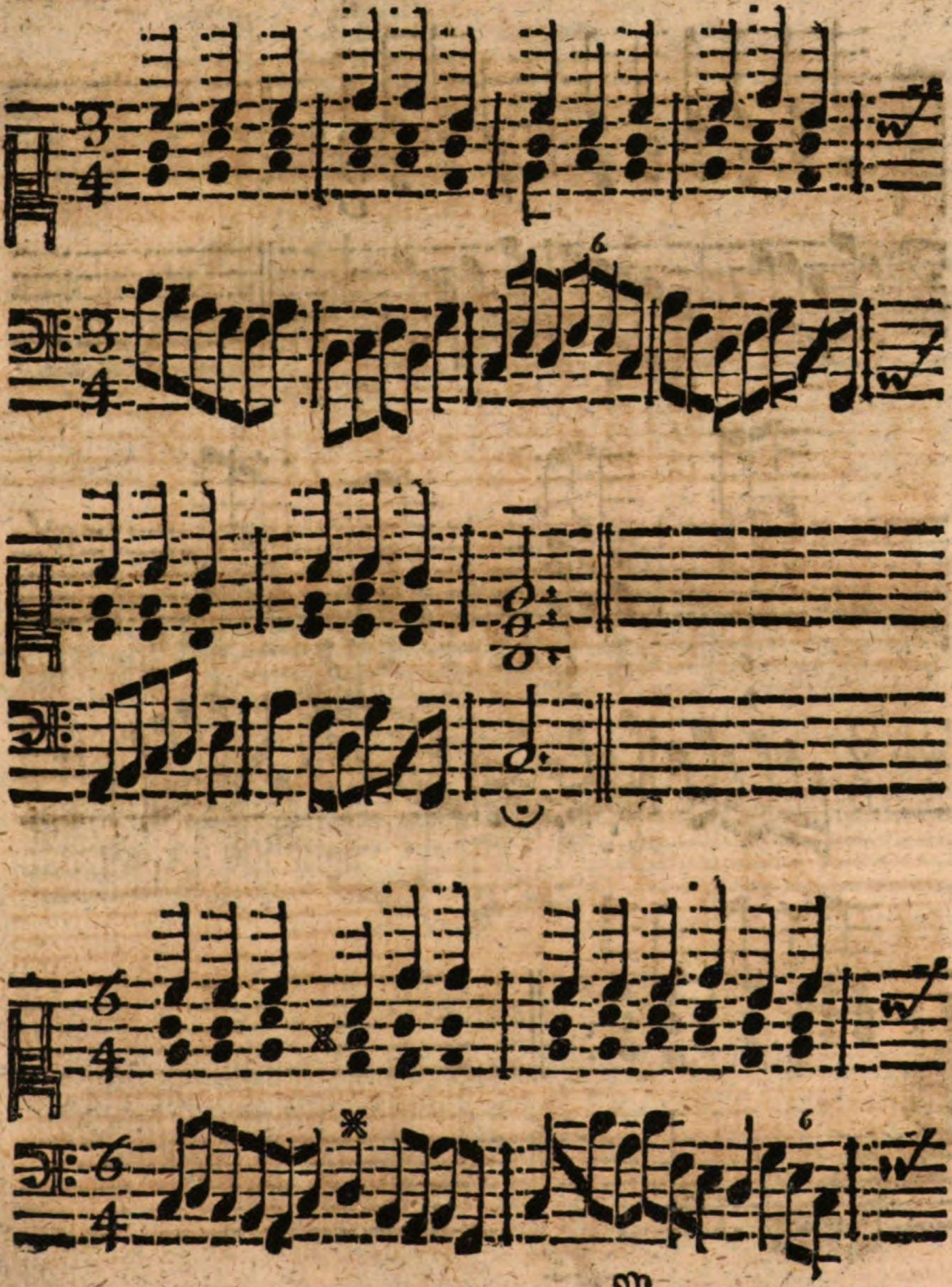


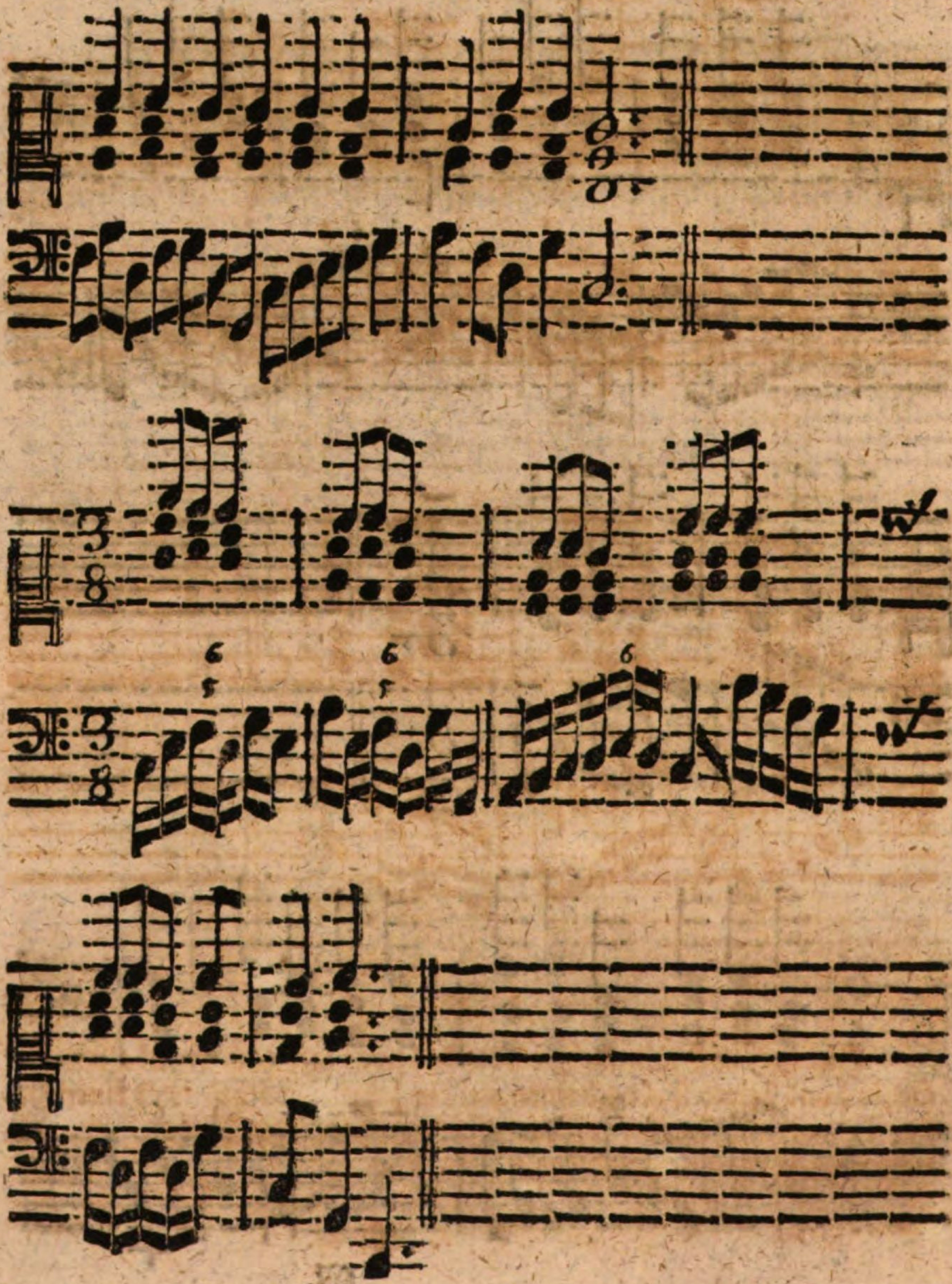


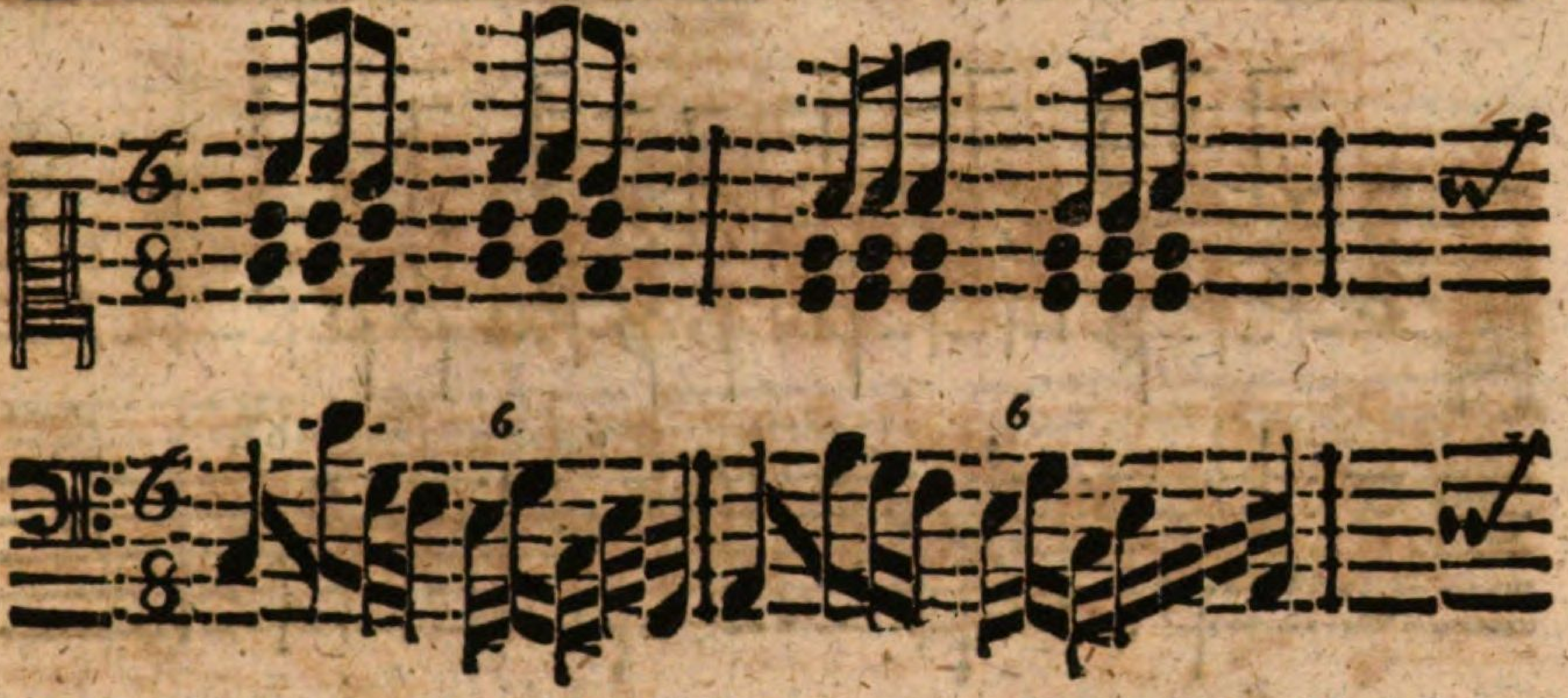
§. 21.

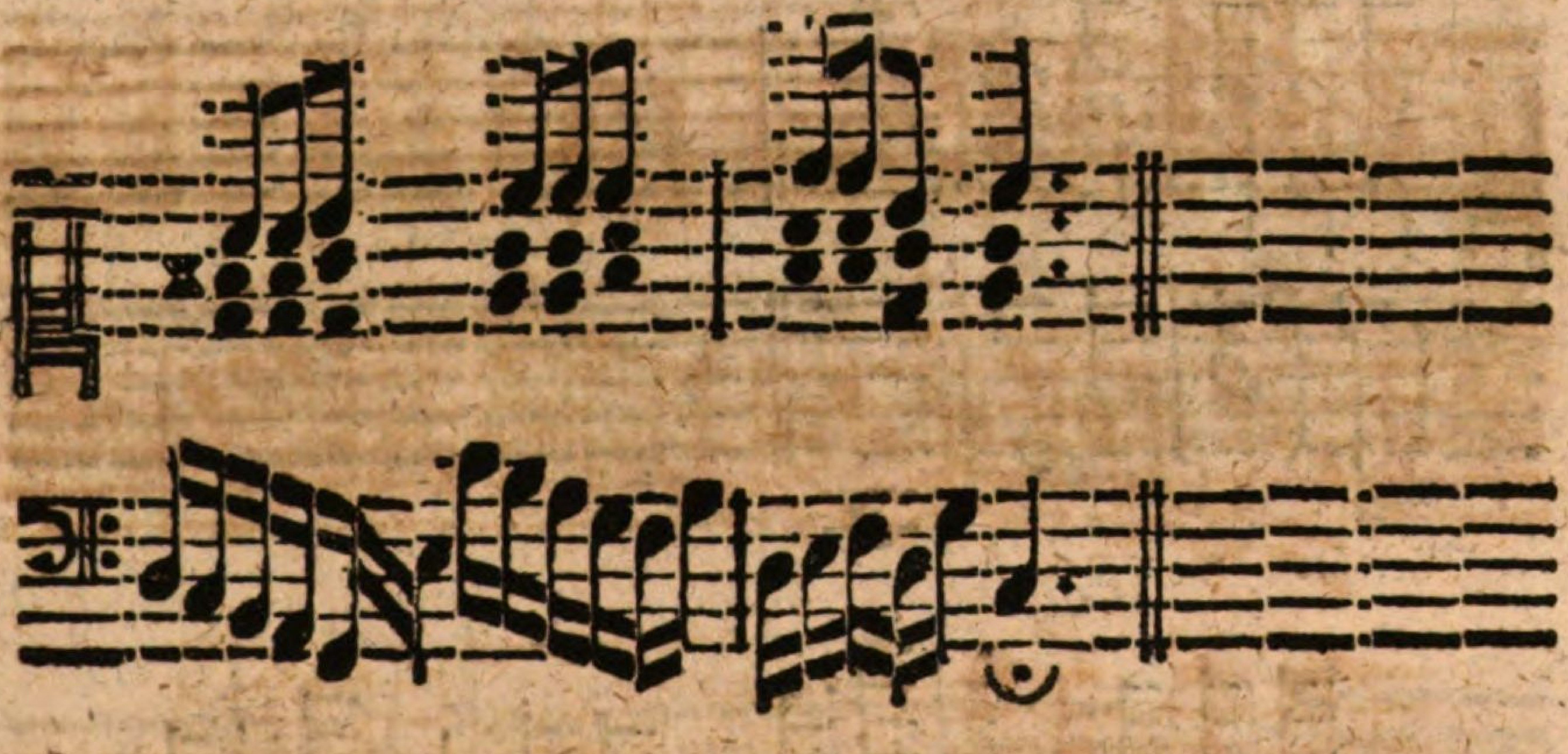
Damit aber die Harmonie gleichfals / wie bey vorigen Exempeln erinnert worden/nicht so dünne und simpel klingen möge/so verdoppelt man bey 4. durchgehenden Noten die Griffe gleichergestalt / daß man allezeit zu zwey und zwey dergleichen geschwinden Noten die rechte Hand etwas anschlagen höret. Also werden obige Exempel auff folgende Art besser gespielet:





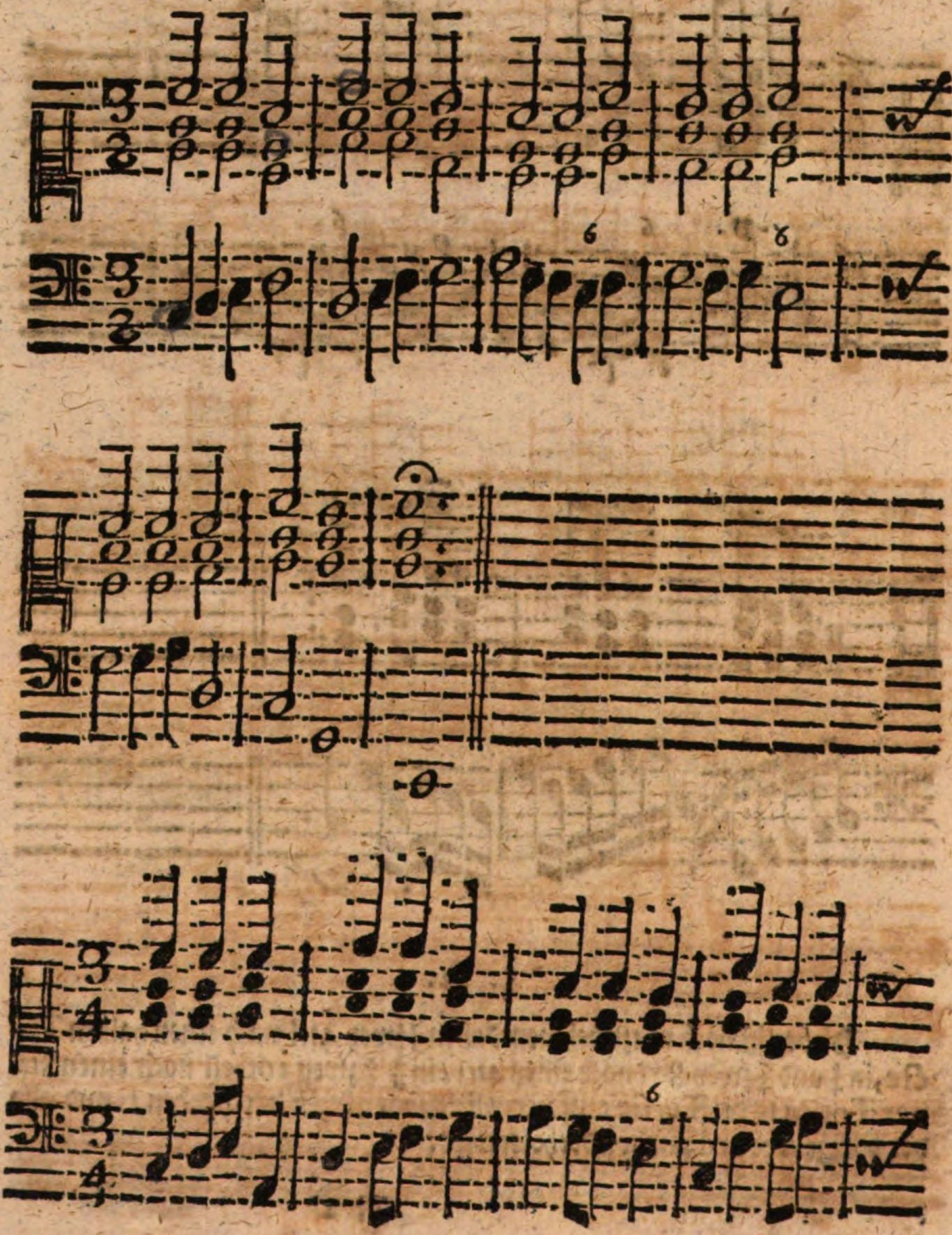


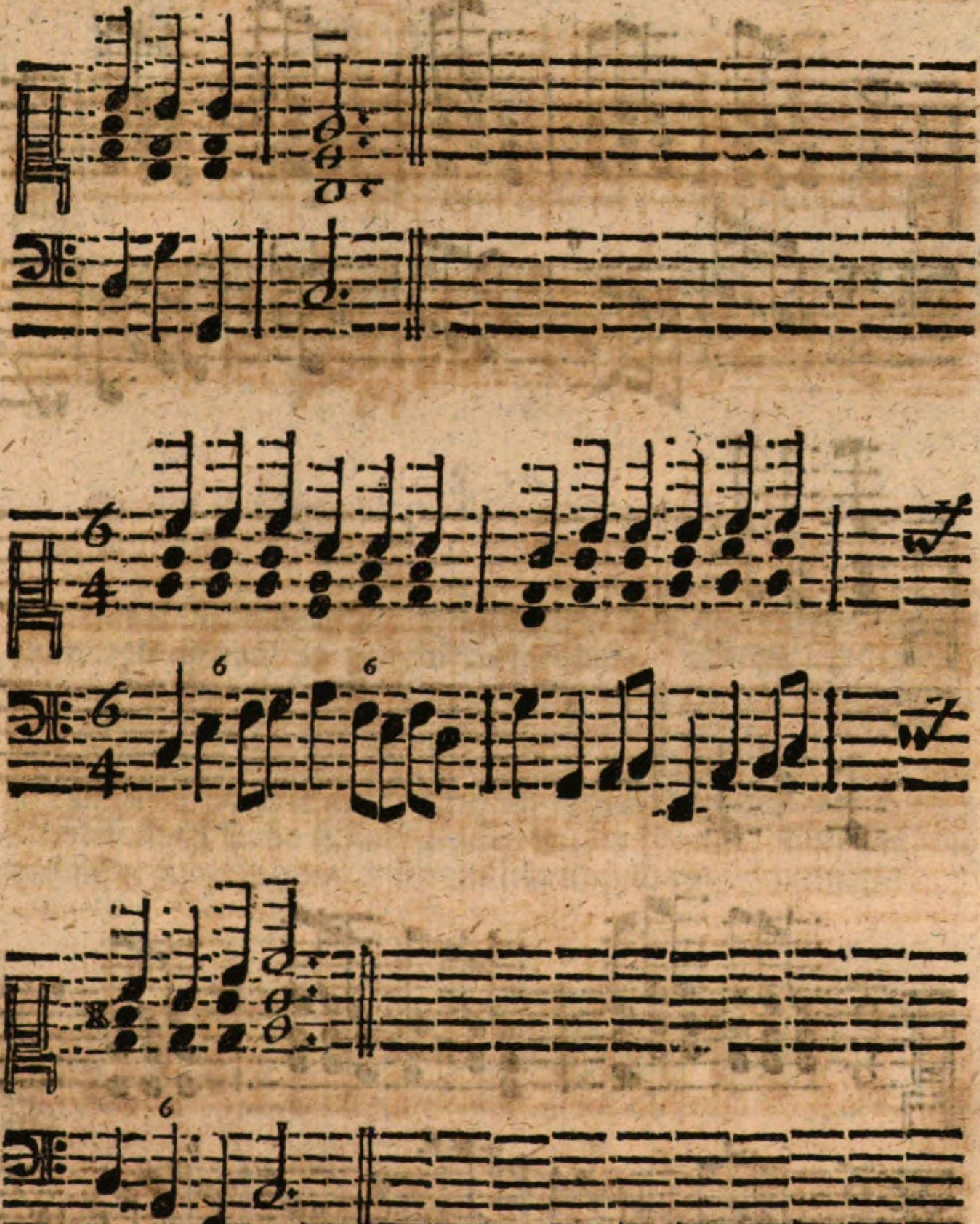


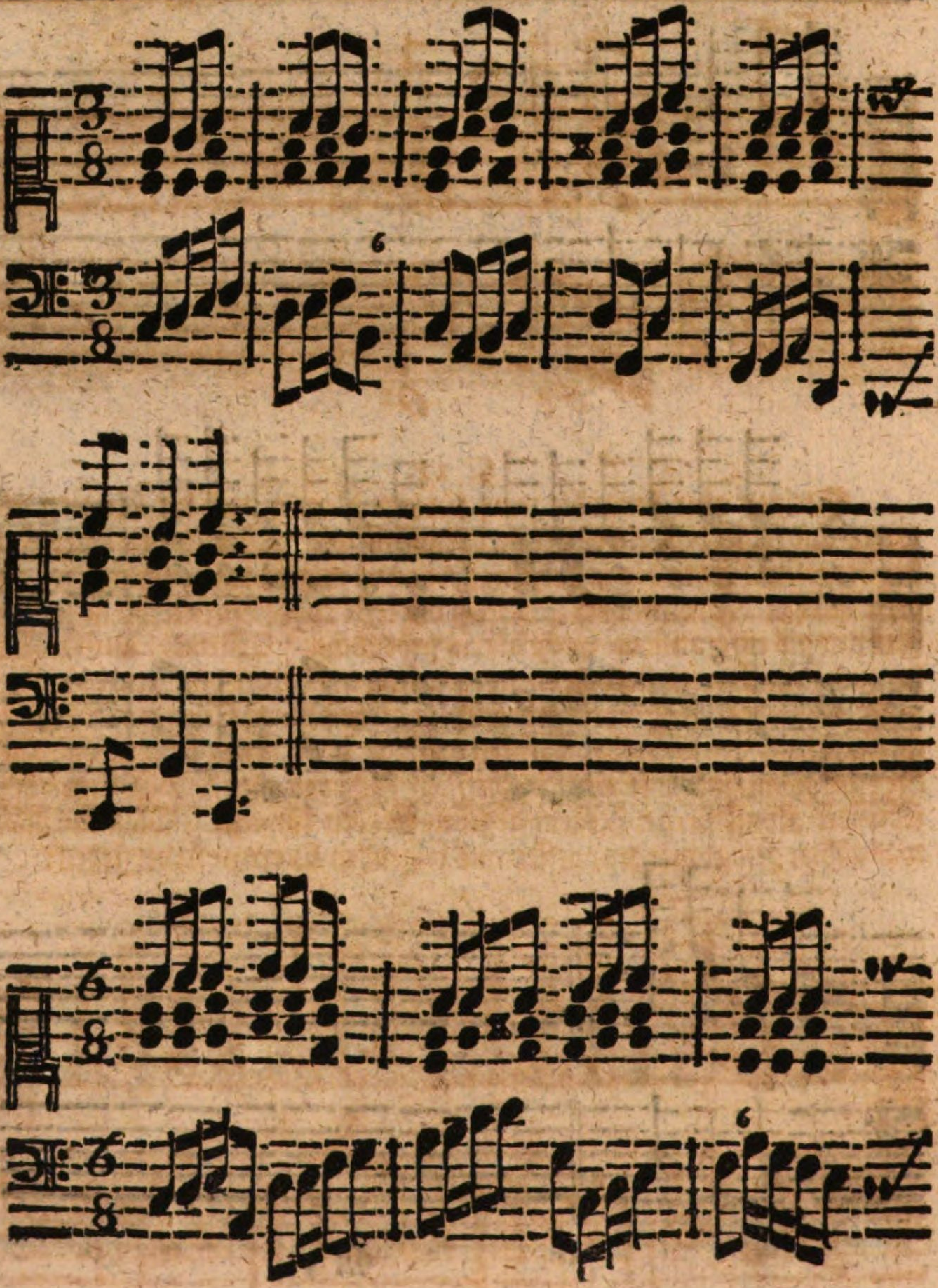


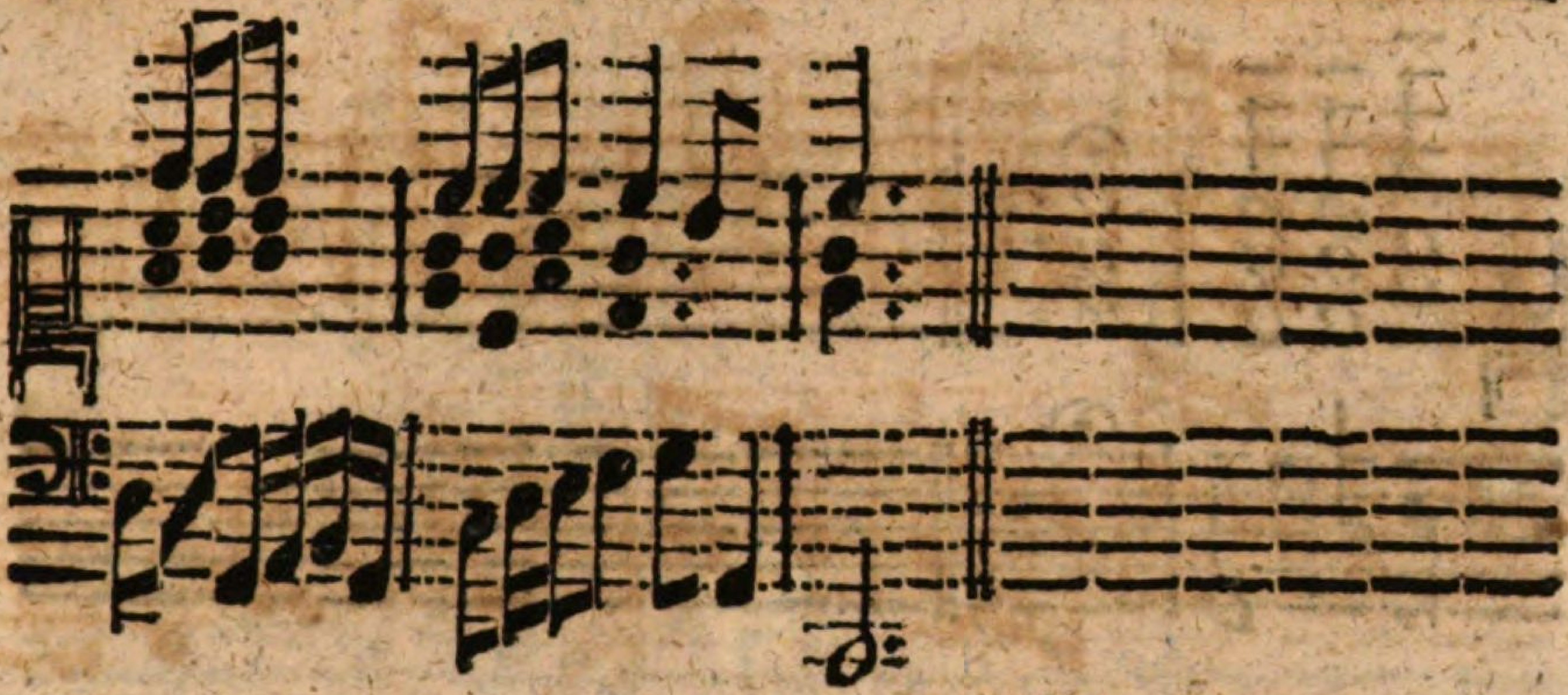
§. 22.

Hiebey ist noch mitzunehmen/daß in $\frac{3}{2}$ zwey 4tel nach einen halben Tacte, in $\frac{3}{4}$ und $\frac{6}{4}$ zwey 8tel nach einen 4tel / in $\frac{3}{8}$ $\frac{6}{8}$ zwey 16theil nach einen 8tel per Tonos in die Tertie auffwerts steigende allezeit durchgehen / und also der vorige Accord nur wiederholet wird.



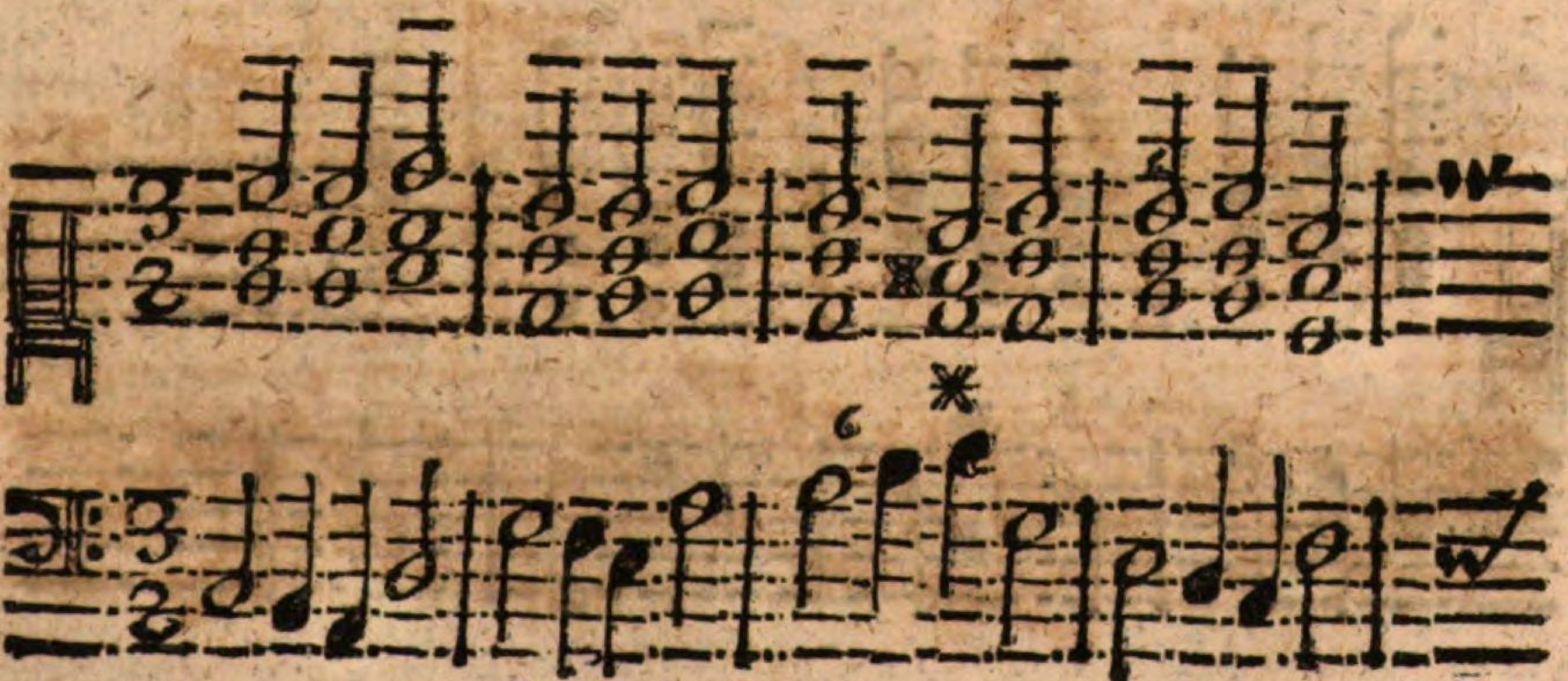


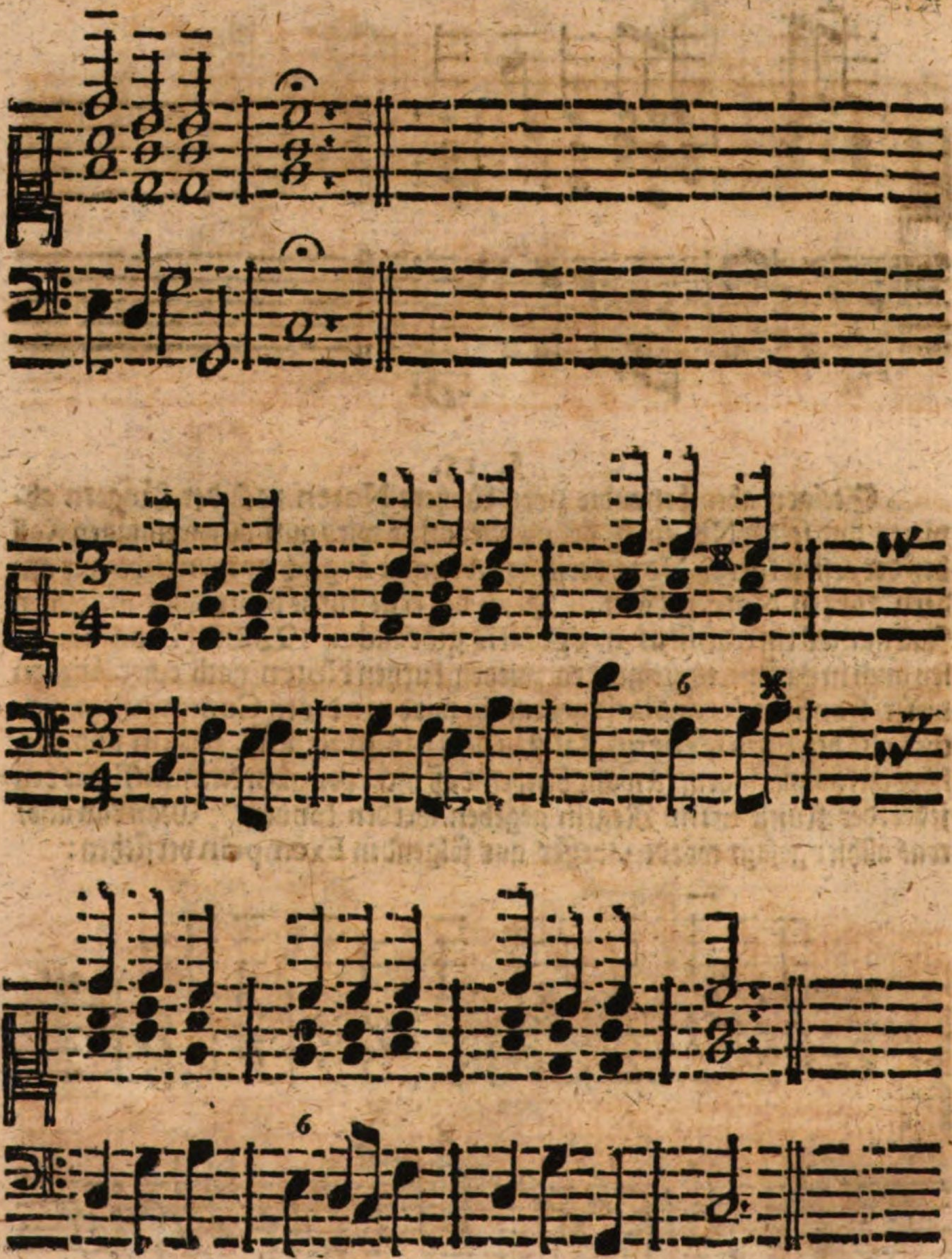


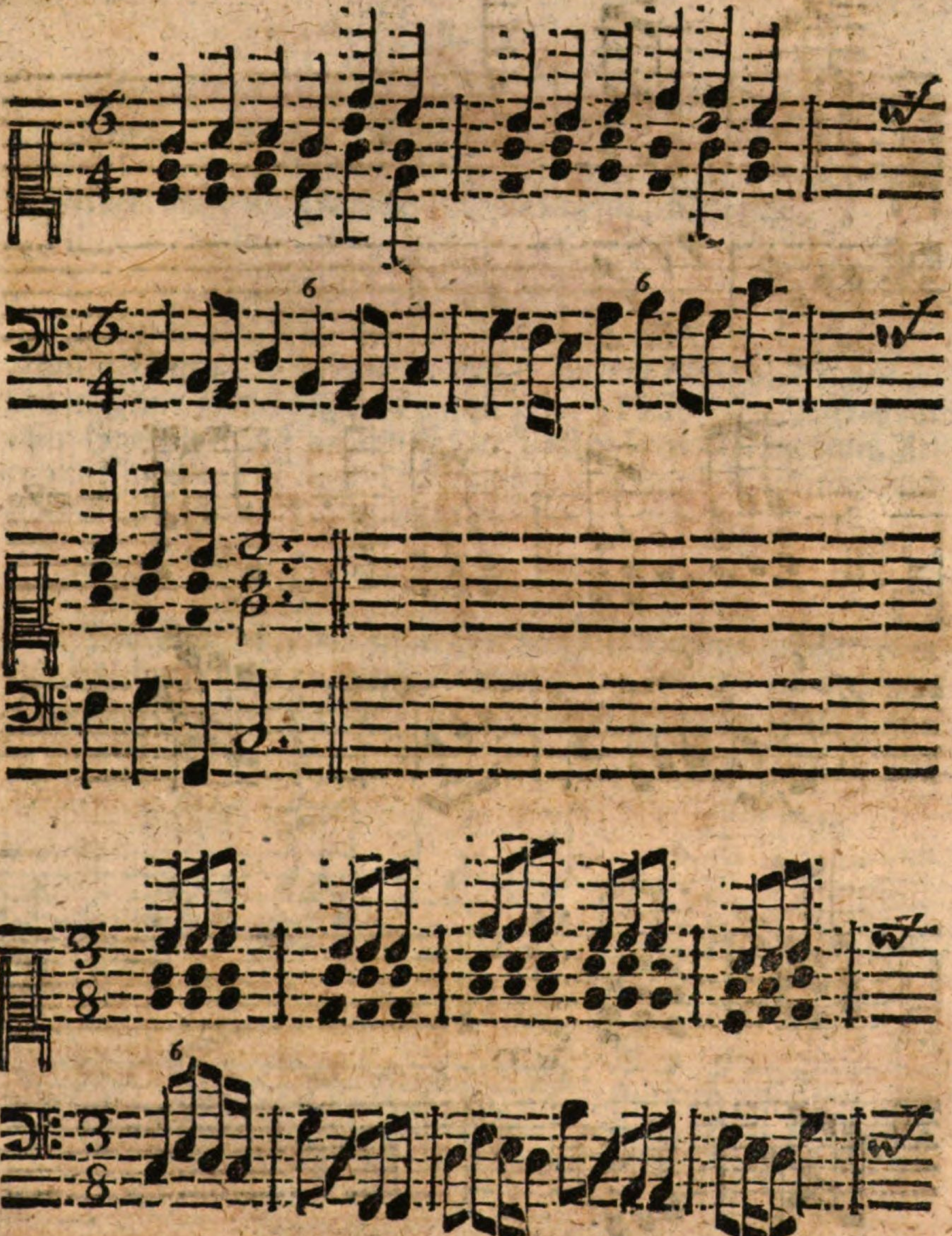


§. 23.

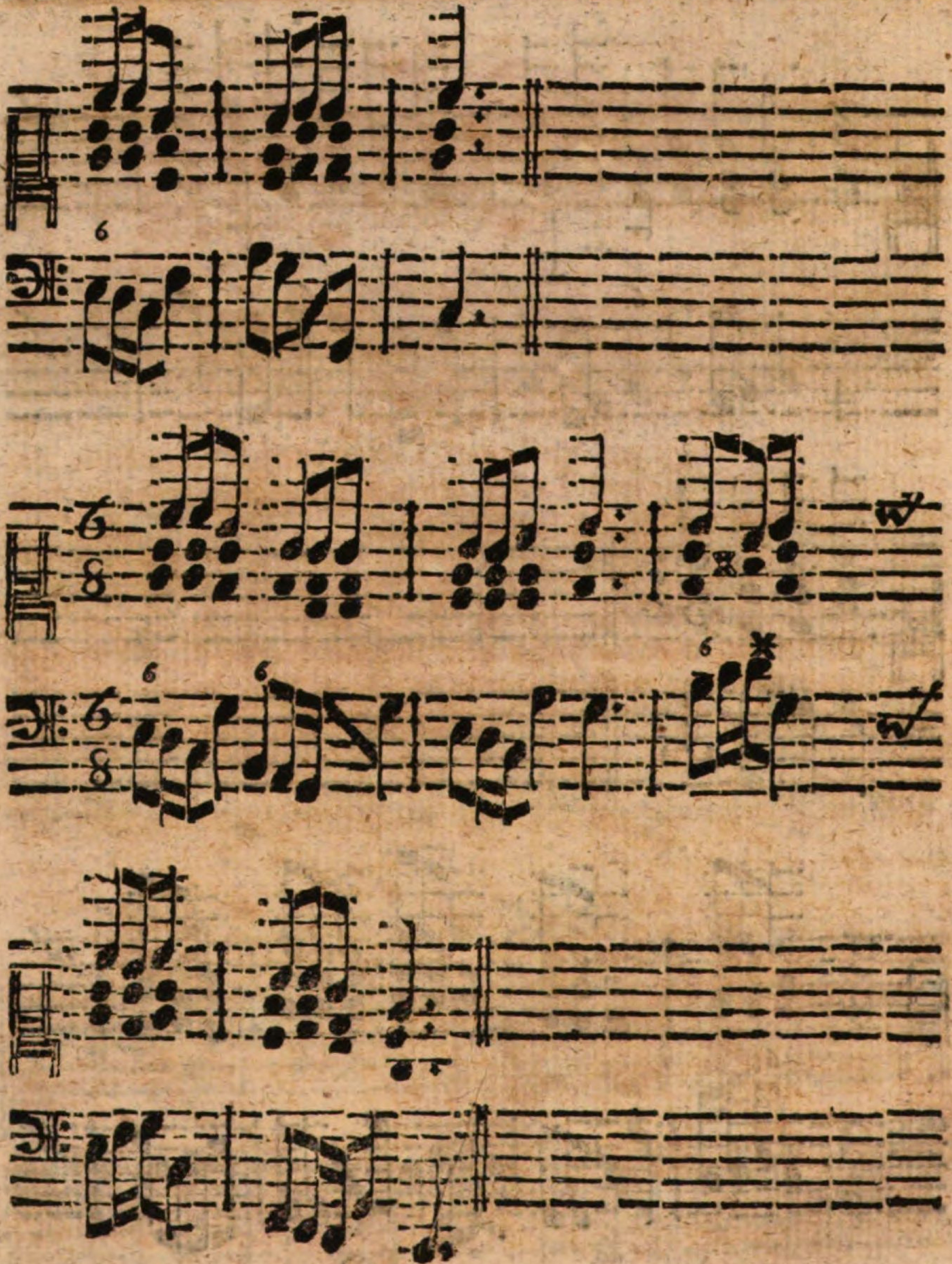
Steigen aber benandte zwey kürtzere Noten nach der Längern abwerts/und folget NB. ein Sprung darauff/so wird auff diesen eintzigen Fall bey der ersten kurtzen Note derjenige Accord angeschlagen/welcher zur andern kurtzen Note gehöret. Denn die erste kurtze Note wird in solchen Fall nur als ein transitus irregularis gebraucht. Wiewohl auch zuweilen auch in auffwerts steigenden zweyen kurtzen Noten nach einer längern dieser transitus irregularis gebraucht wird von denen Componisten/welches also bey einen General-Basisten auff das Judicium, praxin und Gehöre ankömmt/ indem es wahr bleibet/ daß nicht von allen Minutissimis bey jedweder Kunst firme Regeln gegeben werden können. Man kan also/ was allhier gesagt worden/ besser aus folgenden Exempeln verstehen:







Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN



§. 24.

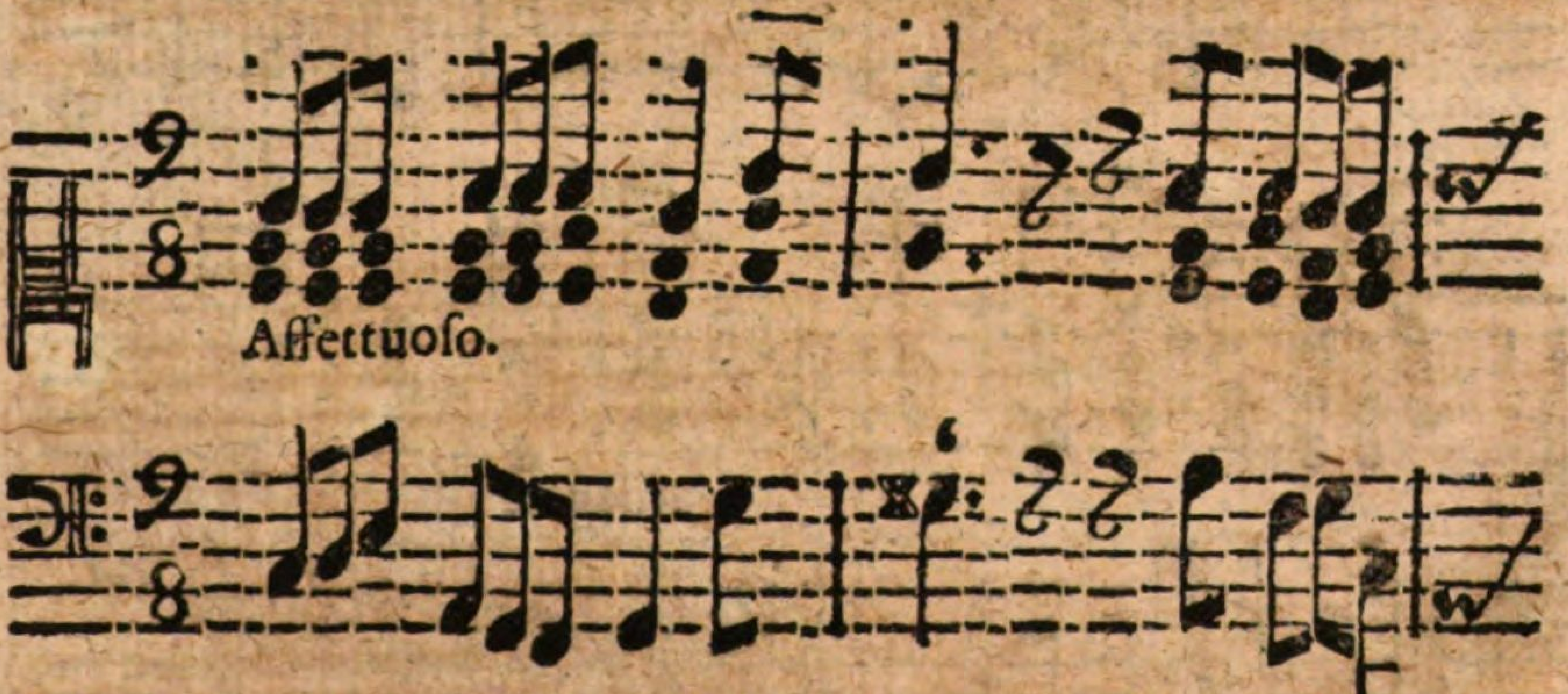
Allein der $\frac{9}{8}$ und $\frac{12}{8}$ ist in bißherigen Exempeln mit Fleiß weggelassen worden/und zwar aus Ursachen/weilen diese Tripel gleichergestalt wie oben von den $\frac{3}{2}$ / $\frac{3}{4}$ und $\frac{6}{4}$ gesaget worden / auff zweyerley Manier können tractiret werden/ nachdem die Mensur langsam oder geschwinde gehet.

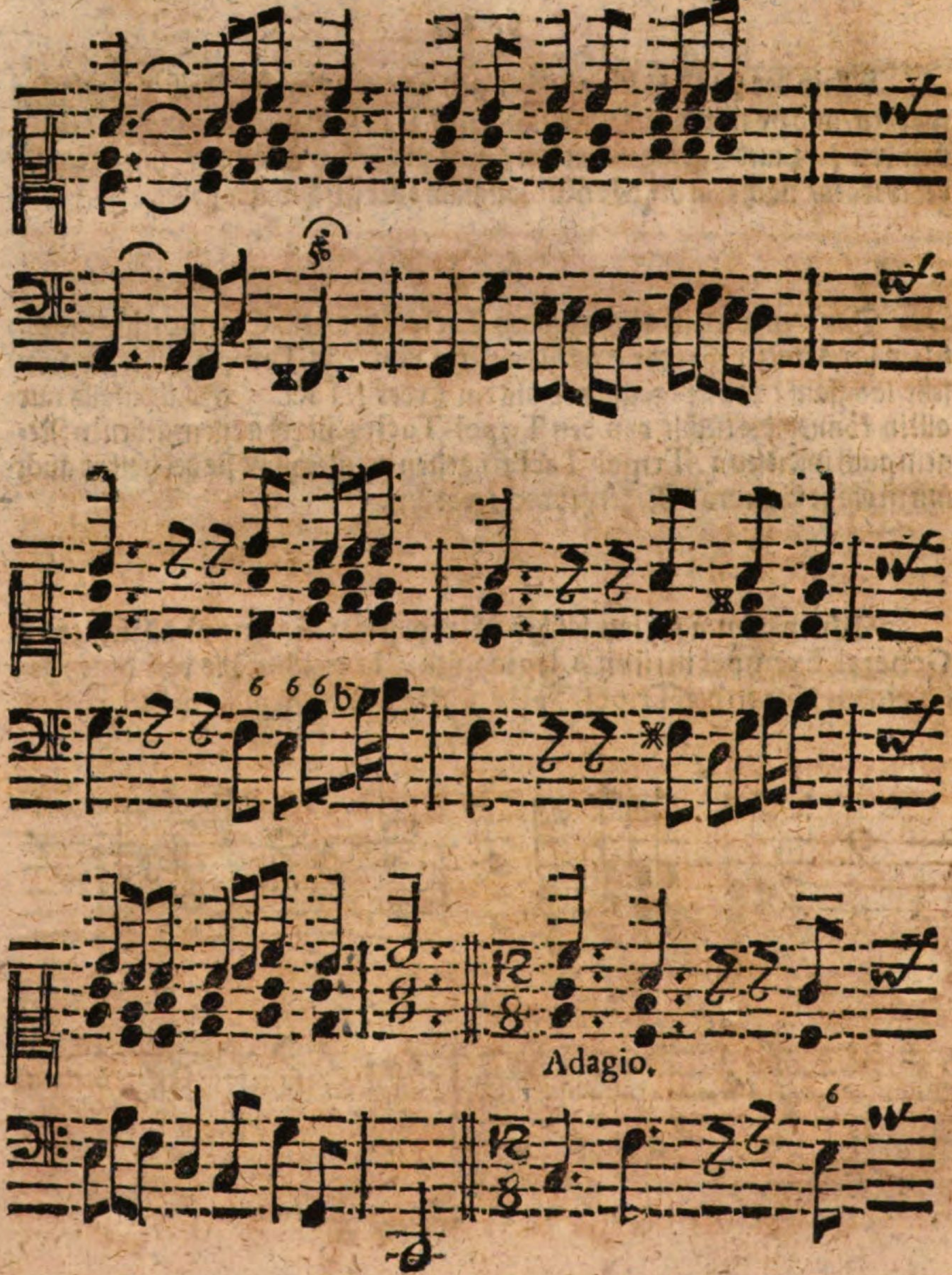
§. 25.

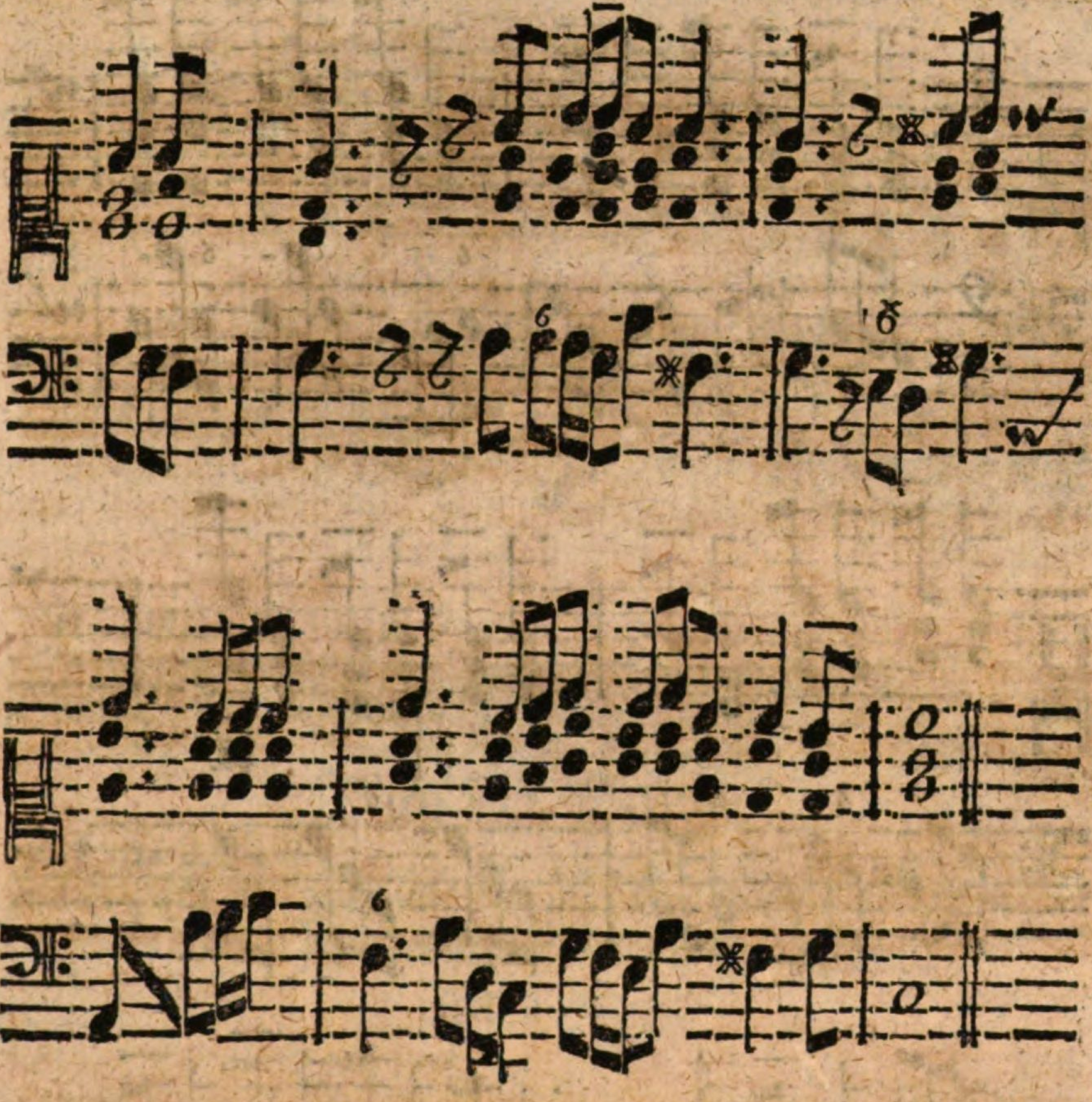
Denn es wird in diesen beyden Tacten von dem Componisten nicht selten ein Affettuoso oder Adagio gesetzet / und das Tempo gehet alsdenn sehr langsam / ja offt langsamer als ein $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{2}$ Tact. Solchenfalls nur allein können die nechst von den Tripel-Tacten überhaupt gegebenen Regeln auch in diesen 2. Tripel-Tacten gelten / gleichwie sie deshalber auch mit in obige General-Regel gebracht worden.

§. 26.

Wir wollen also statt bißher übergangener Exempel allhier zwey General-Exempel in einen Adagio setzen / in welchen alle von denen geschwinden Noten der Tripel-Tacte gegebene Regeln zugleich enthalten:

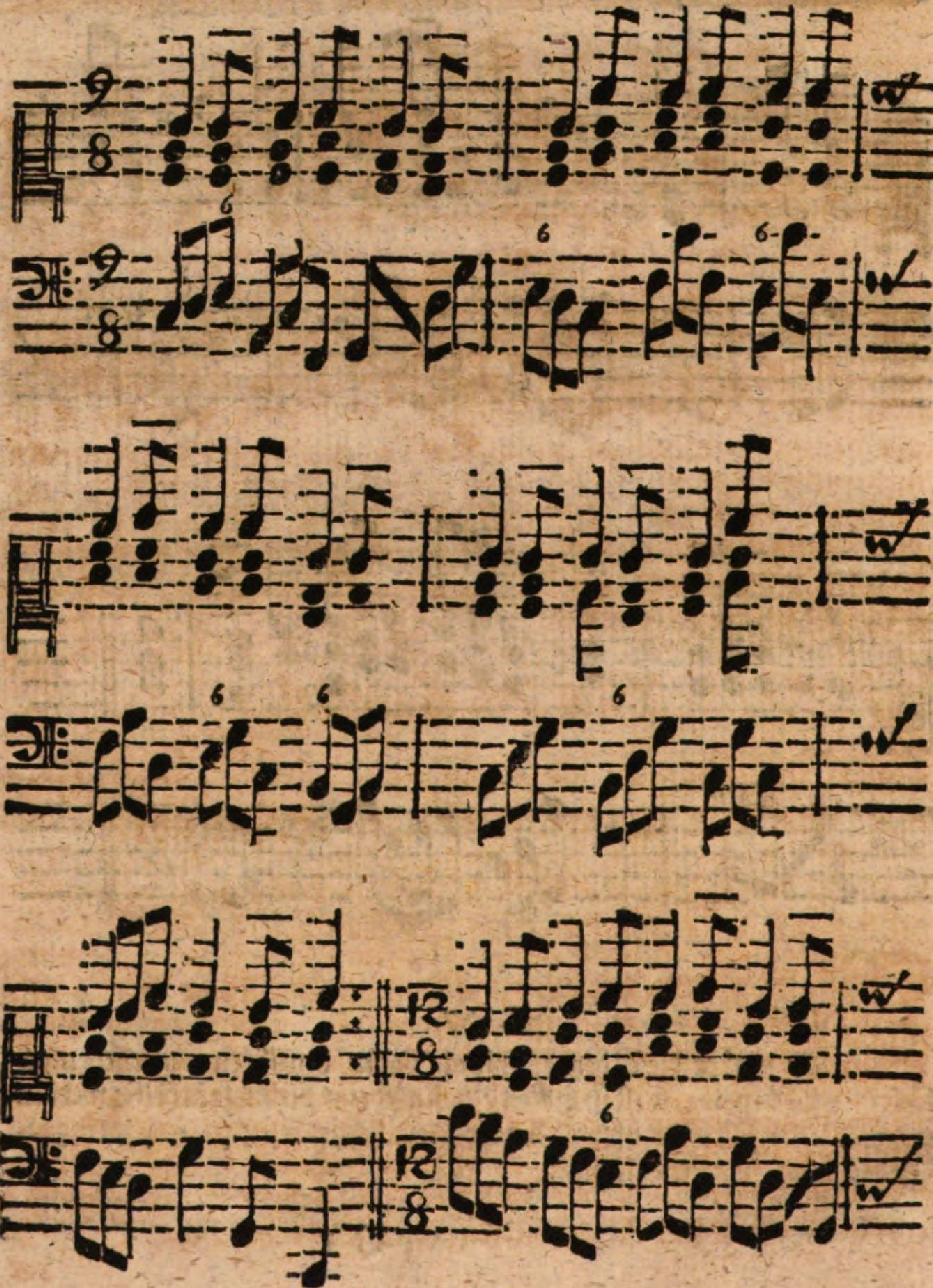


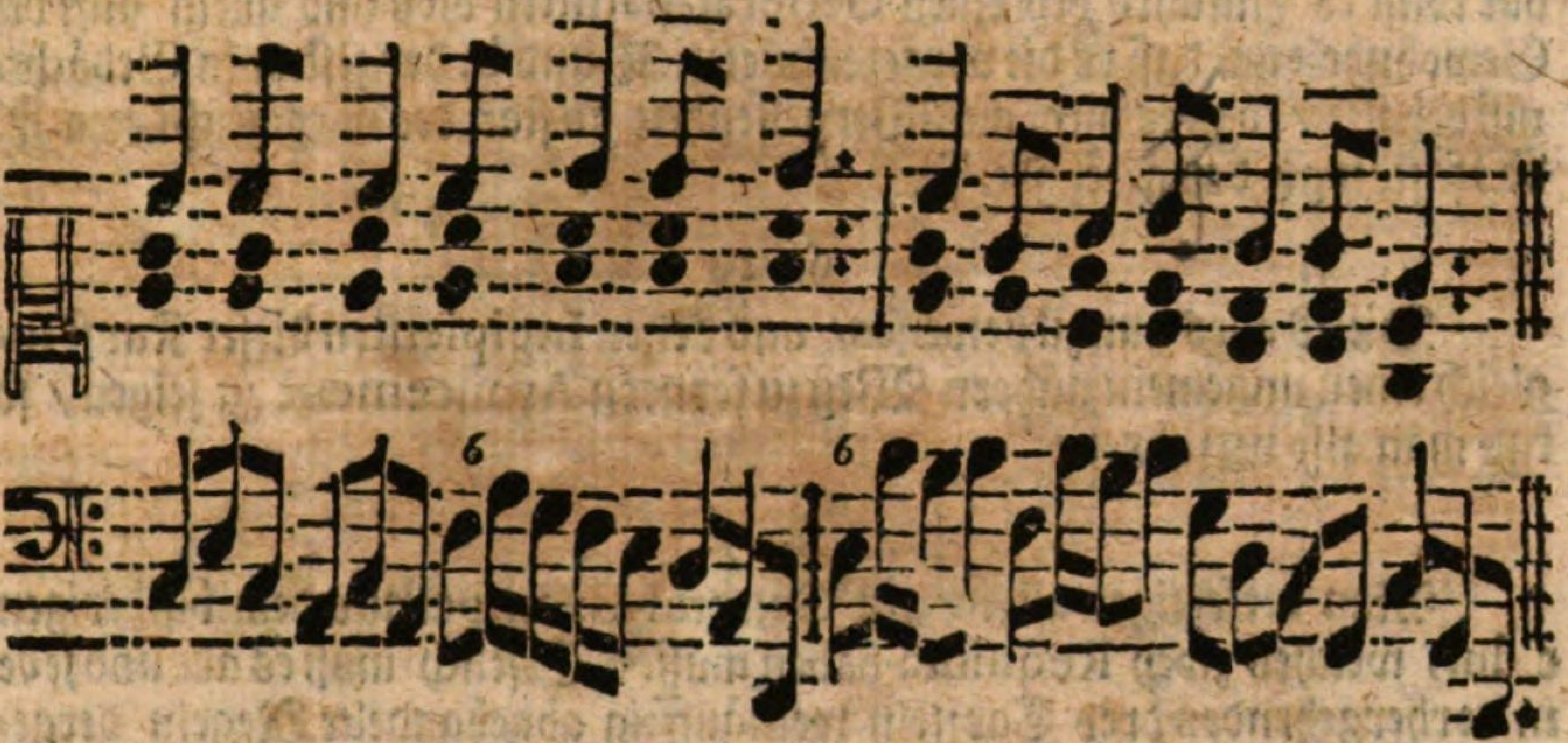

6 6 6 b
Adagio.
6



§. 27.

Bleiben aber diese beyde Tripel-Tacte bey ihren natürlichen geschwinden Tempo, so ist zu wissen / daß alsdenn die 8tel tractiret werden als wie die 16theil in langsamen Tacte, nemlich jederzeit zu zwey springenden 8tel komt ein Accord, also:





§. 28.

Dieses ist also genug gesaget von dieser Materie, wofern man anders einen Incipienten nicht mehr Confus als gelehrt machen will. Das übrige biß auff weitere Gelegenheit.

Das IV. Capitel.

Von der Application der Accorde, Signaturen und geschwinden Noten in allen übrigen Tonen.

§. 1.

Bißher haben wir allein mit dem leichtesten Tone in der Music dem c dur, zu thun gehabt/ in welchem wir mit Fleiß alle nöthige Principia des General-Basses resolviret / und in Exempel bracht: Nunmehro haben wir voritzo nichts weiter / als dieses zu remarquiren/ daß in allen denen übrigen Tonen, so viel derer auch seyn/ und so schwer als sie seyn mögen / ausser denen vorgezeichneten ✱ und b. / im geringsten nichts neues vorkommen könne / was nicht allbereit da gewesen: sondern die bißherigen Regeln bleiben allezeit unveränderlich. Und folgbar

dar komt es hinführo bey einen General-Bassisten bloß und allein auff die Gewohnheit an/ daß er die vorgezeichneten ✳ und b. dergestalt in Gedächtniß behalte / daß er nicht aus Vergessenheit an statt des vorgezeichneten fs. das f/ statt gs. das g. ꝛc. greiffe.

§. 2.

Dieses alles nun zu beweisen/ und denen Incipienten dieser Kunst zugleich einen ungemein nähern Weg zu fernern Avancement zu zeigen / so kan man also verfahren:

§. 3.

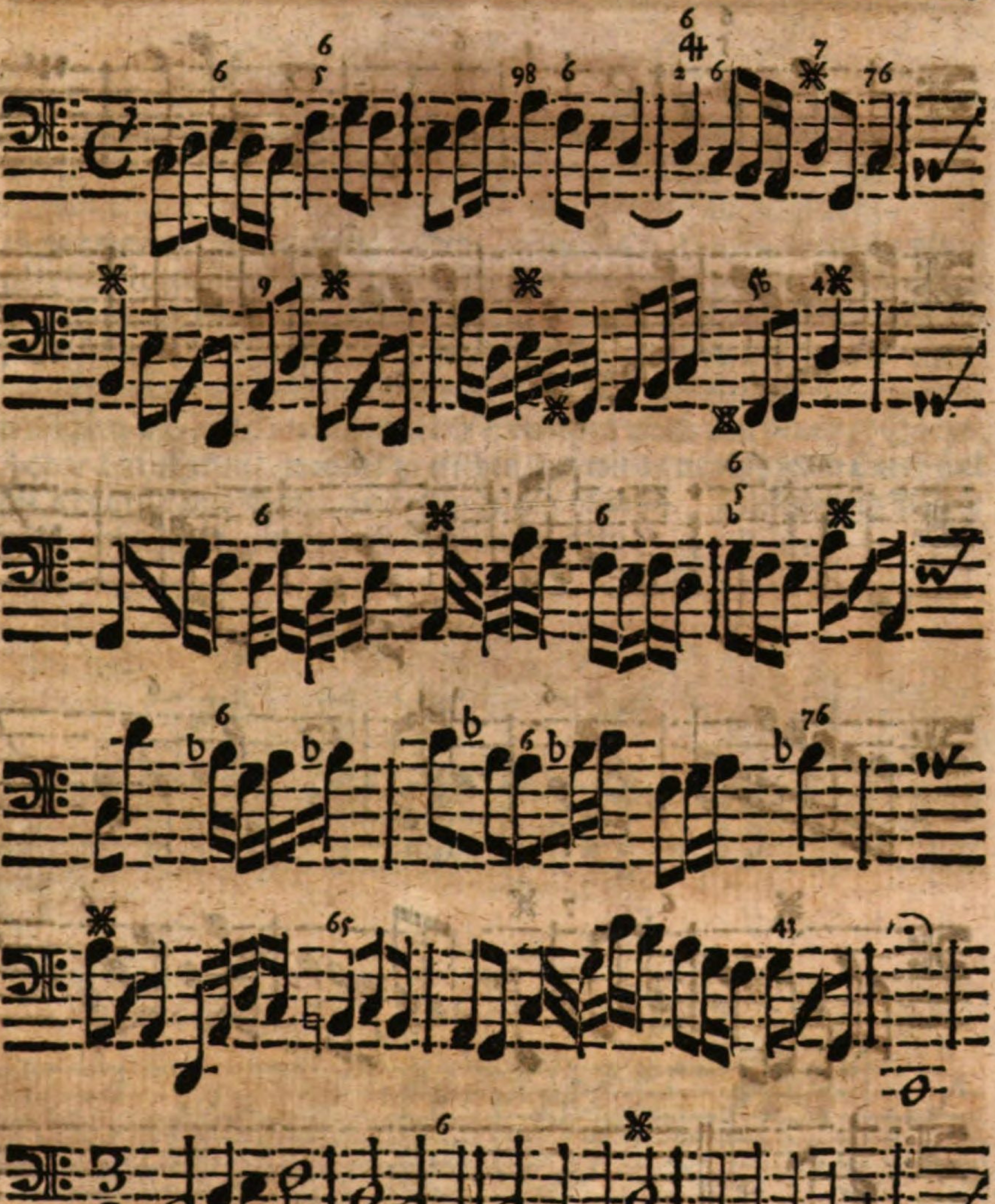
Man verfertiget allhier ein General-Exempel aus dem bißherigen c dur, welches zwey Requisita haben muß. Erstlich muß es alle und jede in vorhergehenden drey Capiteln weitläufftig abgehandelte Regeln dergestalt kurtz in sich haben / daß fast jede Note eine à parte Regel marquiret. Nechst diesen muß es in alle und jede angrände Tone des c dur ausweichen. Dieses Exempel transponiret man hernach durch die 4ten und 5ten in alle Tone dur, so spühret der Incipiente bey diesen stets einerley bleibenden Exempel gar deutlich / daß er niemahls über die vorigen Regeln was zu mercken habe/ als die vorgezeichneten ✳ und b.

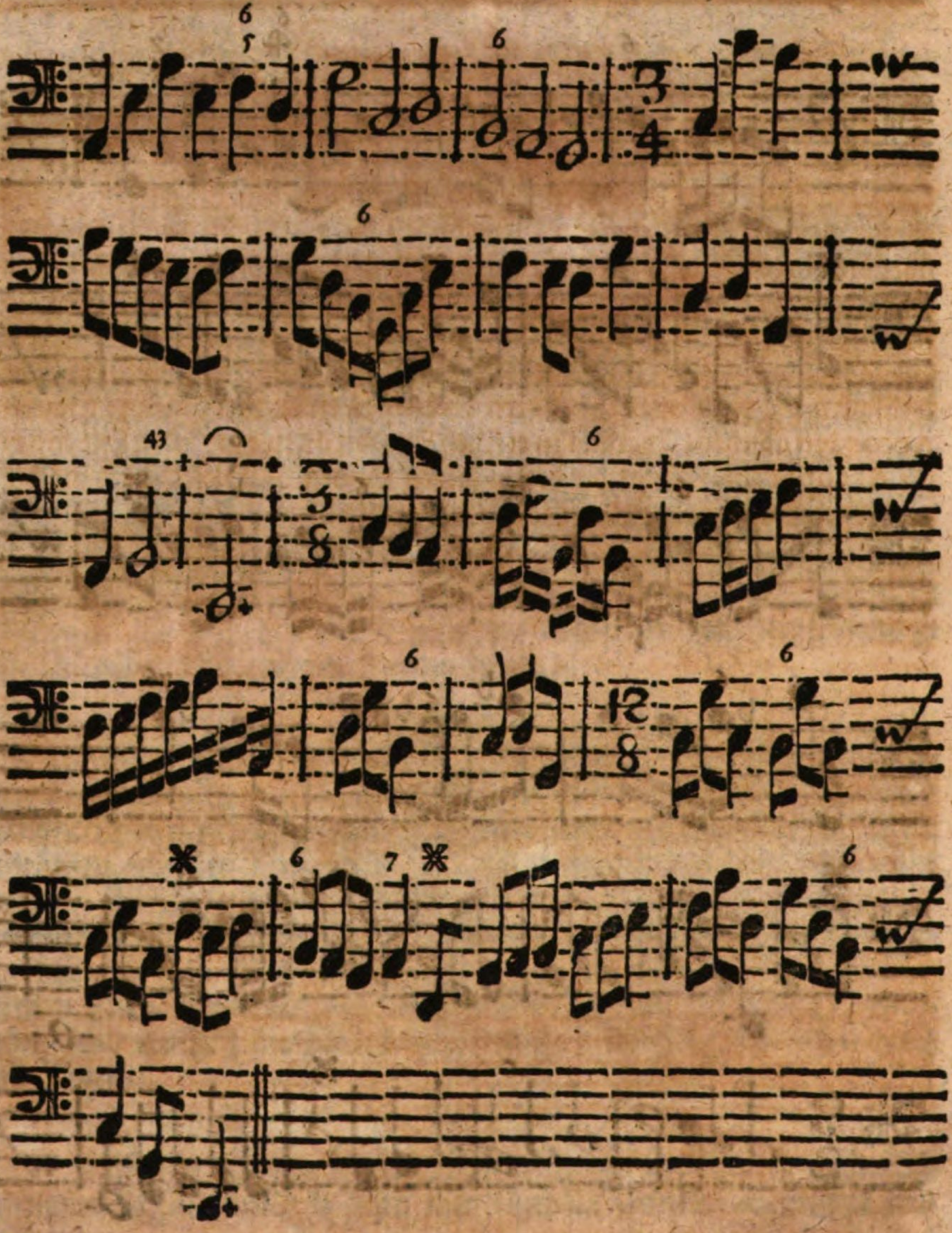
§. 4.

Daß aber das Exempel in alle angräntzende Tone ausweichen muß/ hat doppelten Nutz. Denn erstlich wird solchergestalt kein Ton übrig bleiben/ welcher durch die vielfältig Verwandten/ und ein ander selbst in die Gräntzeu gehenden Ton, nicht 5/ 6. und mehrmahl mit Nutz wiederholet wird. Zur andern braucht der Incipiente nur die helffte Exempel zu lernen: Denn man hat nicht nöthig/ aus einen eintzigen Ton moll etwas vorschreiben / weilen diese schon in denen ausweichenden Tonen dur mit stecken. Z. E. a moll hat eben die Gräntzen / welchr c dur hat; d moll eben diese / welche f dur hat; e moll, welche g dur hat / und so fort durch alle Tone.

§. 5.

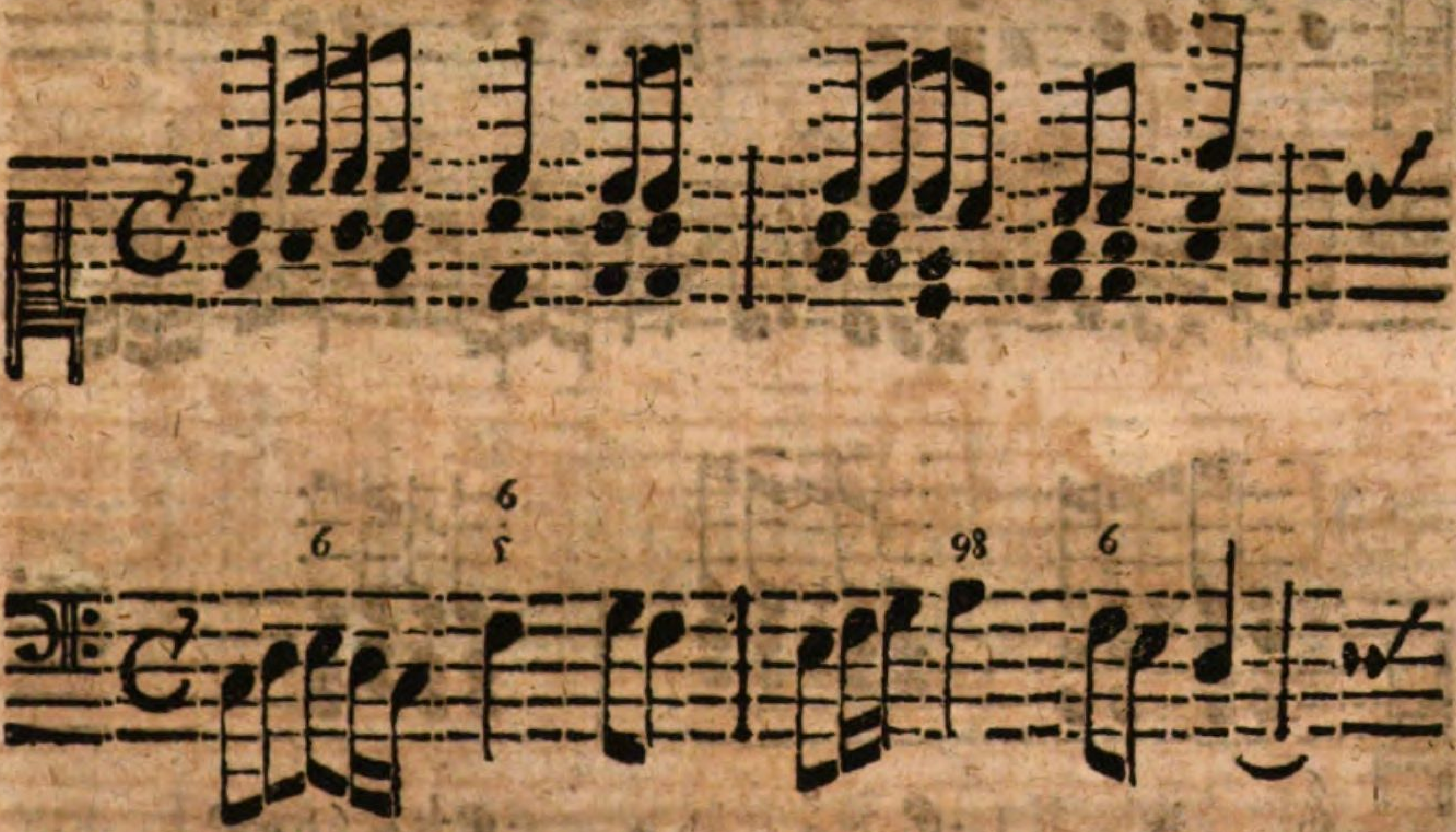
Nachdem nun dieser Art in General-Bass zu procediren hoffentlich gnugsam legitimiret / so setzen wir folgendes General-Exempel zum Grunde:

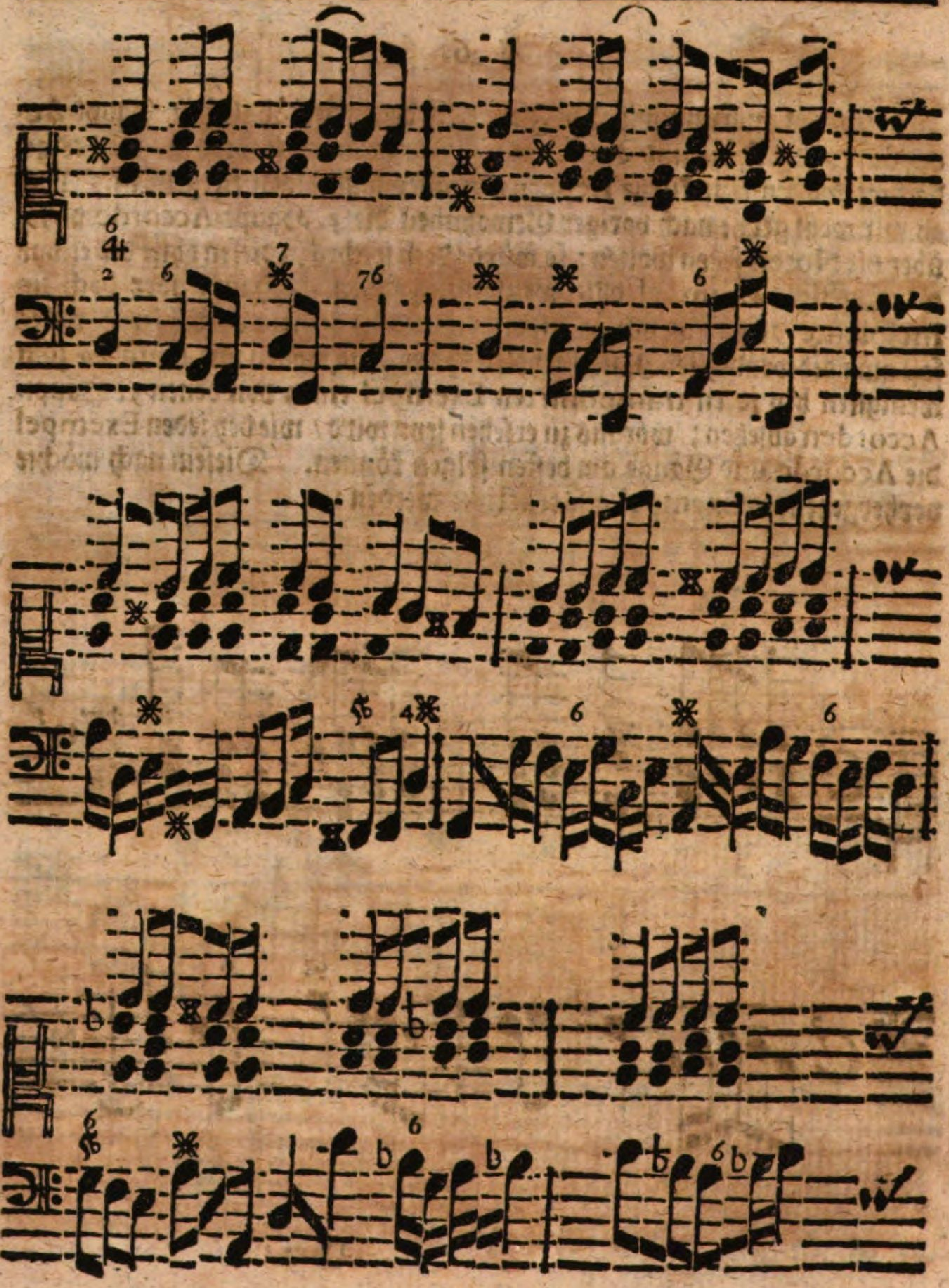


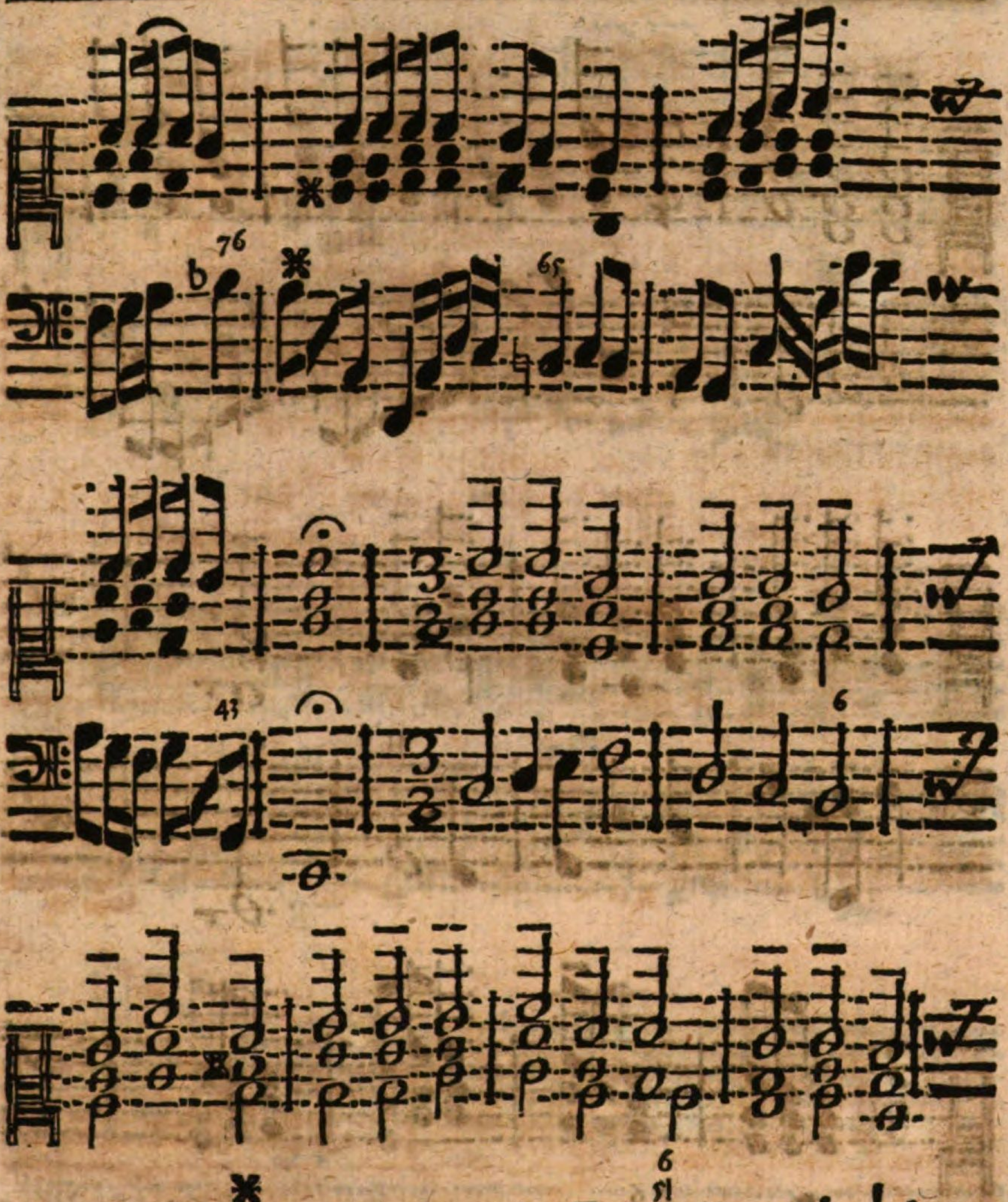


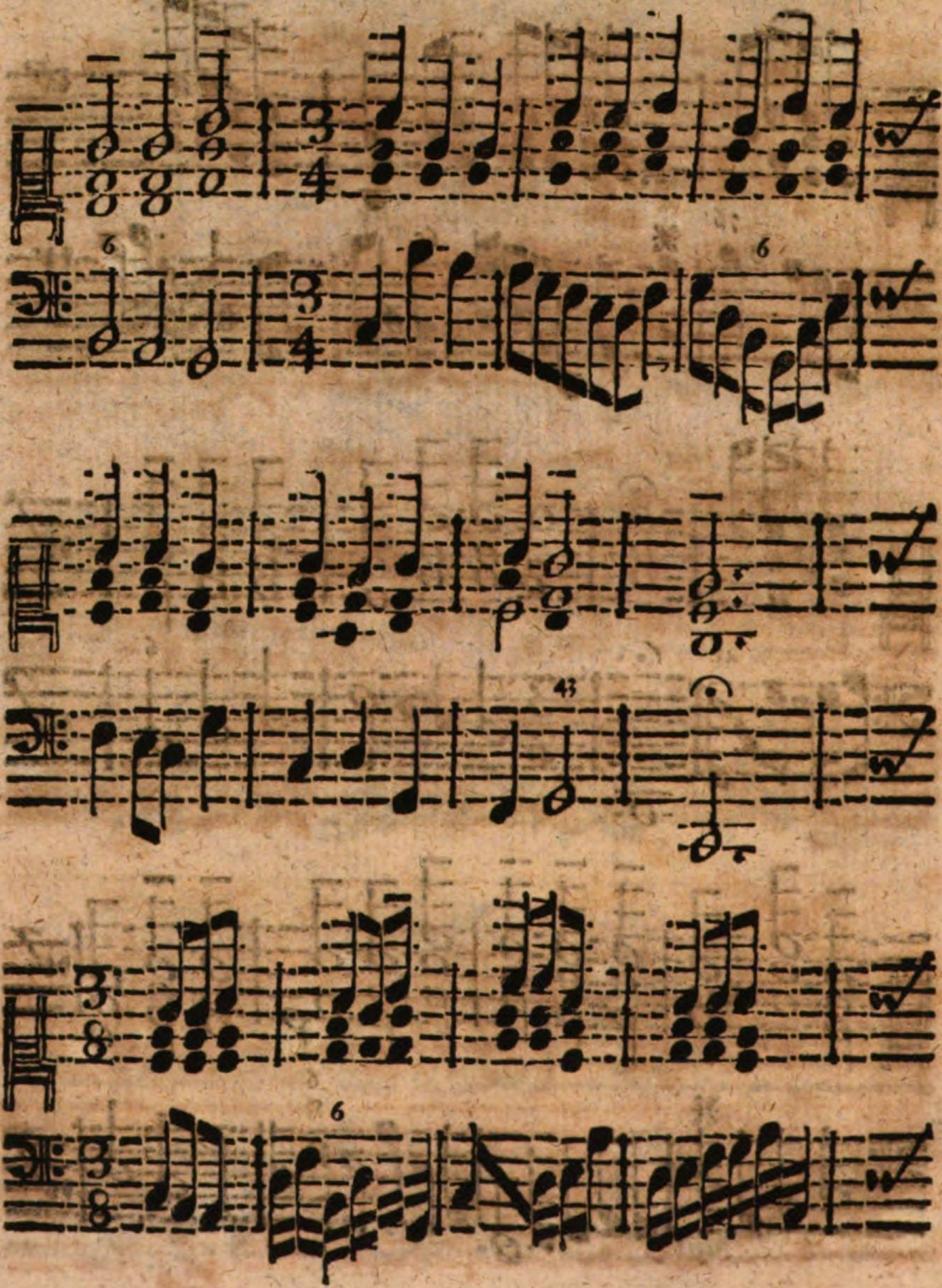
§. 6.

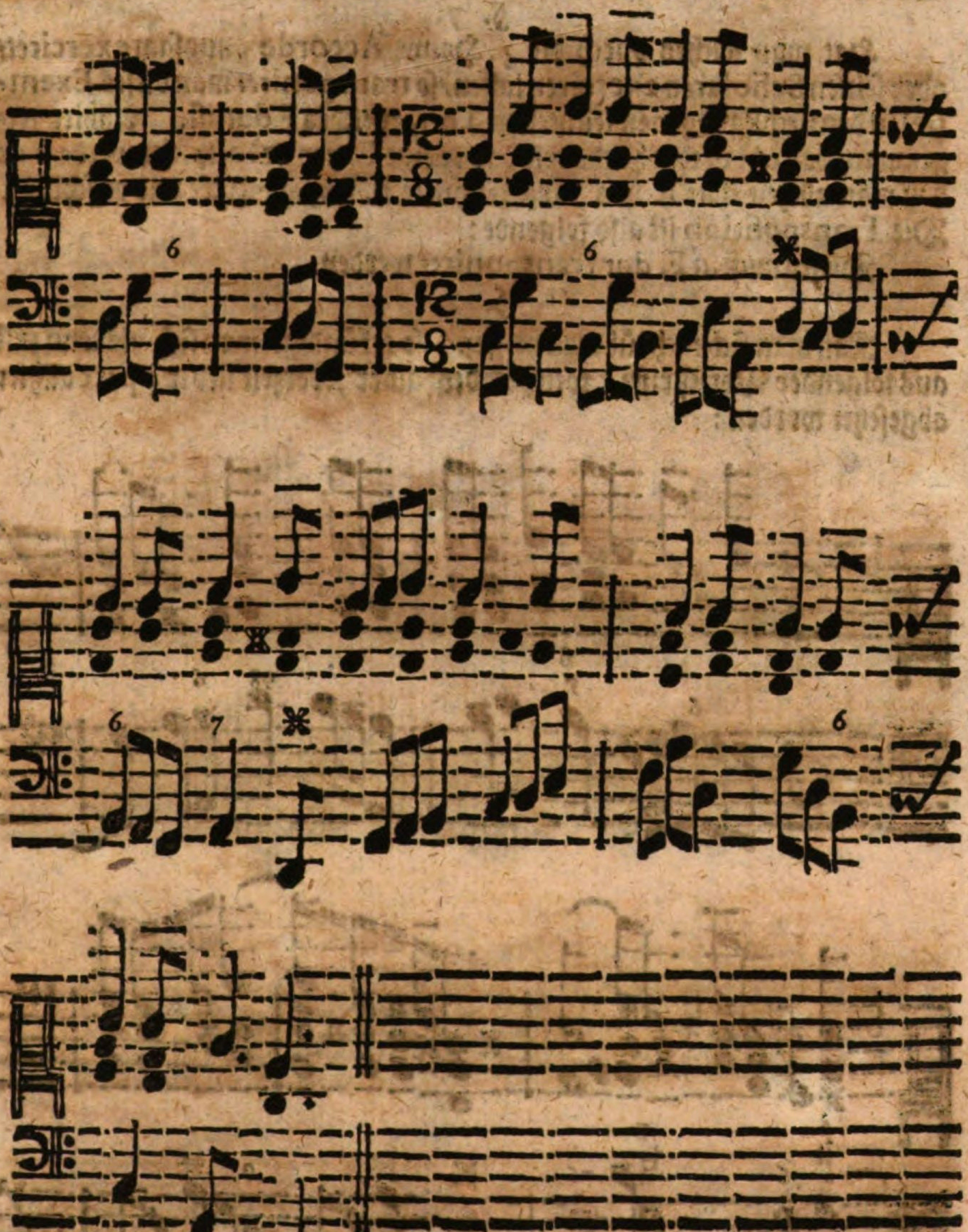
Dieses muß nun mit allen Fleiß nach denen gewöhnlichen Haupt-Accorden in der Höhe und Tieffe des Claviers exerciret werden / weil es gedachter massen eine kurtze Repetition aller bißherigen Regeln ist. Und ob wir wohl gerne nach voriger Gewohnheit die 3. Haupt-Accorde völlig über die Noten setzen wolten: so würde doch solches in diesen ohne dis etwas weitläufftigen Exempel allzu weitläufftig fallen. Damit aber doch ein Incipiente allenfalls sich in seinen eigenen Exercitio auch hier / wo es fast am nothwendigsten Raths erholen könne / so wollen wir hinführo zum wenigsten bey jeden transponirten Exempel einen von denen 3. Haupt-Accorden absetzen; woraus zu ersehen seyn wird / wie bey jeden Exempel die Accorde und Gänge am besten folgen können. Diesem nach möchte vorhergehendes Exempel also tractiret werden:






76
65
43
6
6
5


6
6
43
6



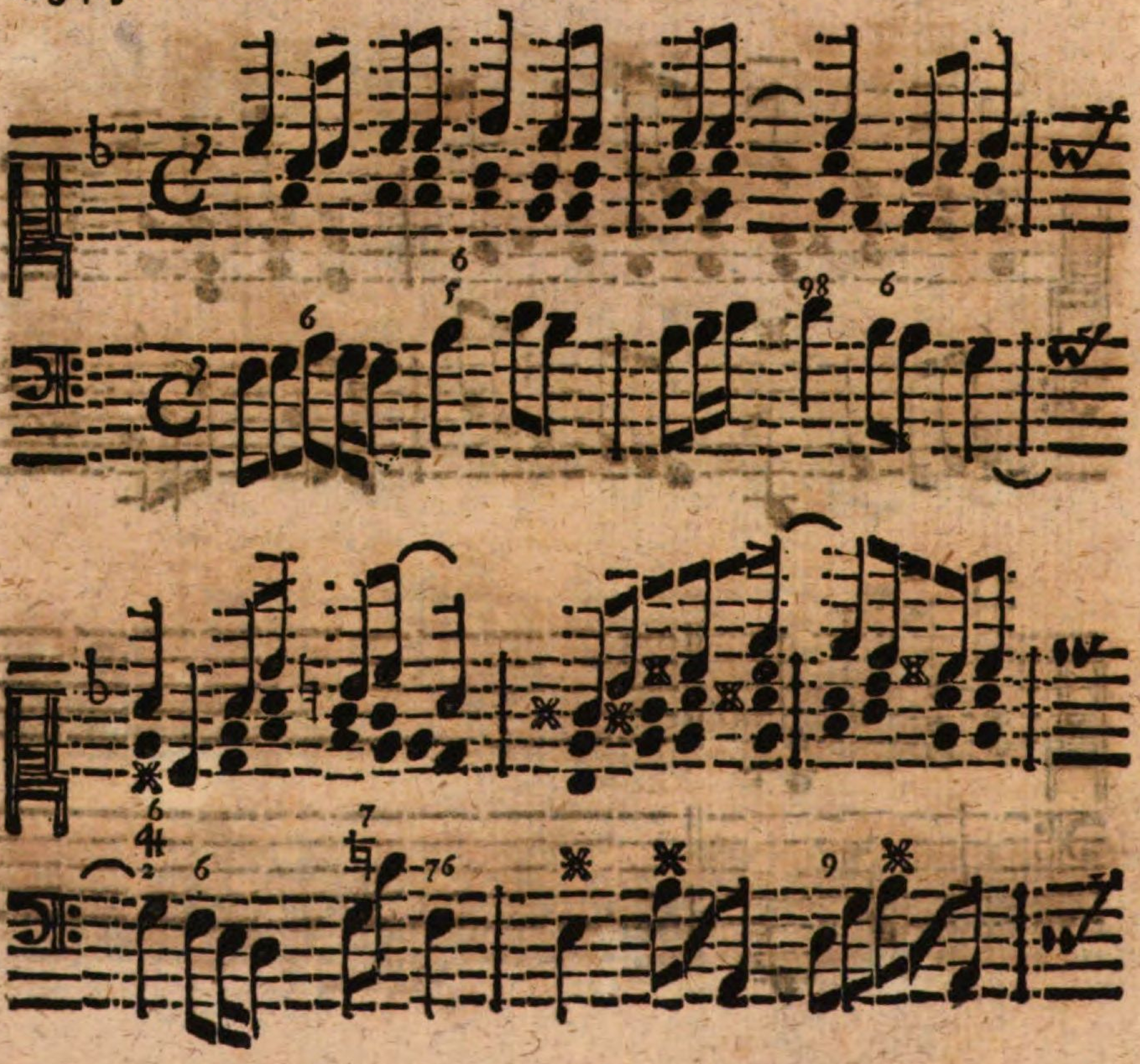
§. 7.

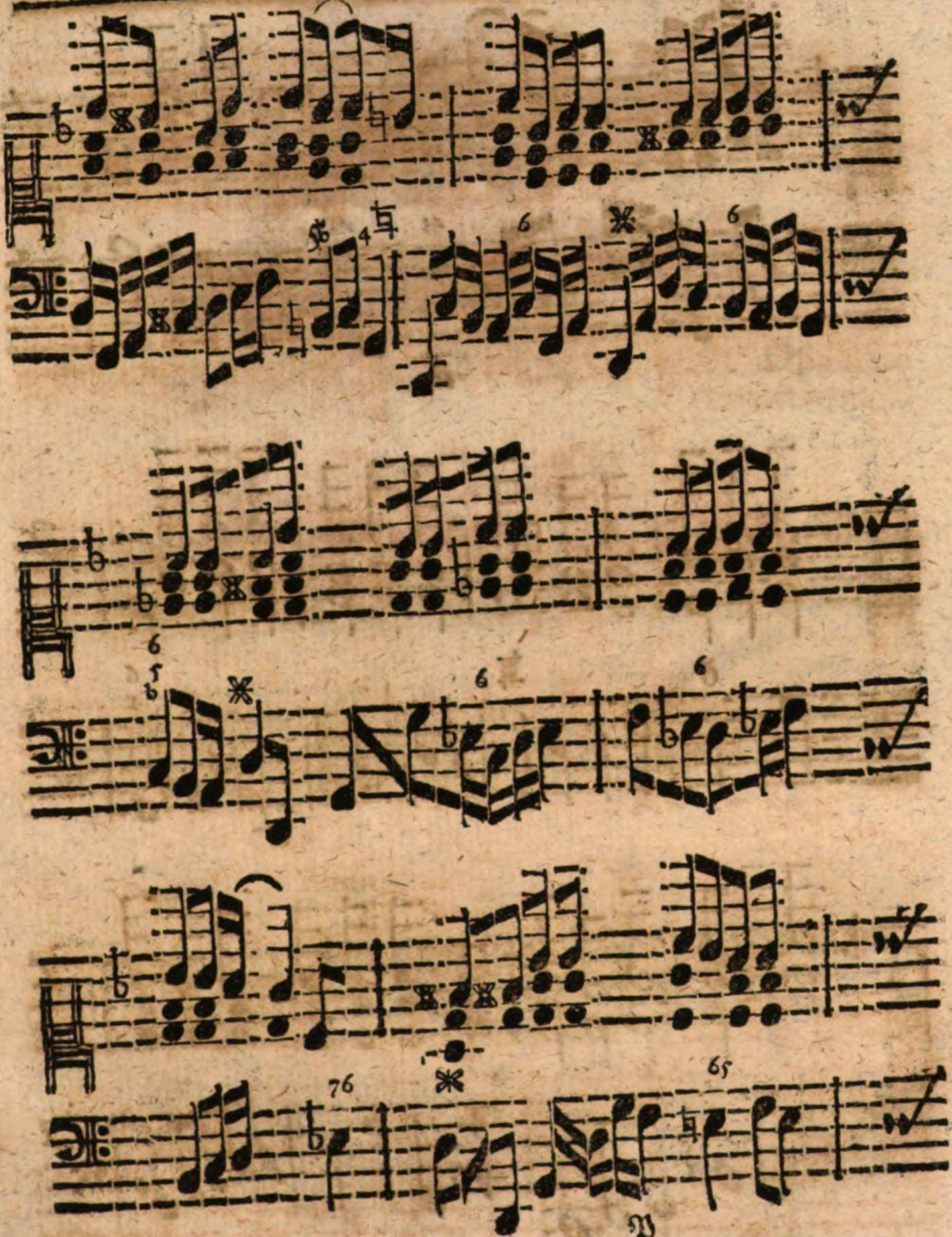
Hat man solches durch die 3. Haupt-Accorde gnugsam exerciret/ oder seinen Scholaren exerciren lassen/so transponiret man dieses Exempel in den nechstgelegenen leichtesten Ton, welches F dur ist. Allhier zeiget man/ daß es durchgehends wie das vorige Exempel gespielet werde/ nur daß man allezeit statt h. das vorgezeichnete b. fleißig mercke und anschlage. Die Transposition ist also folgende:

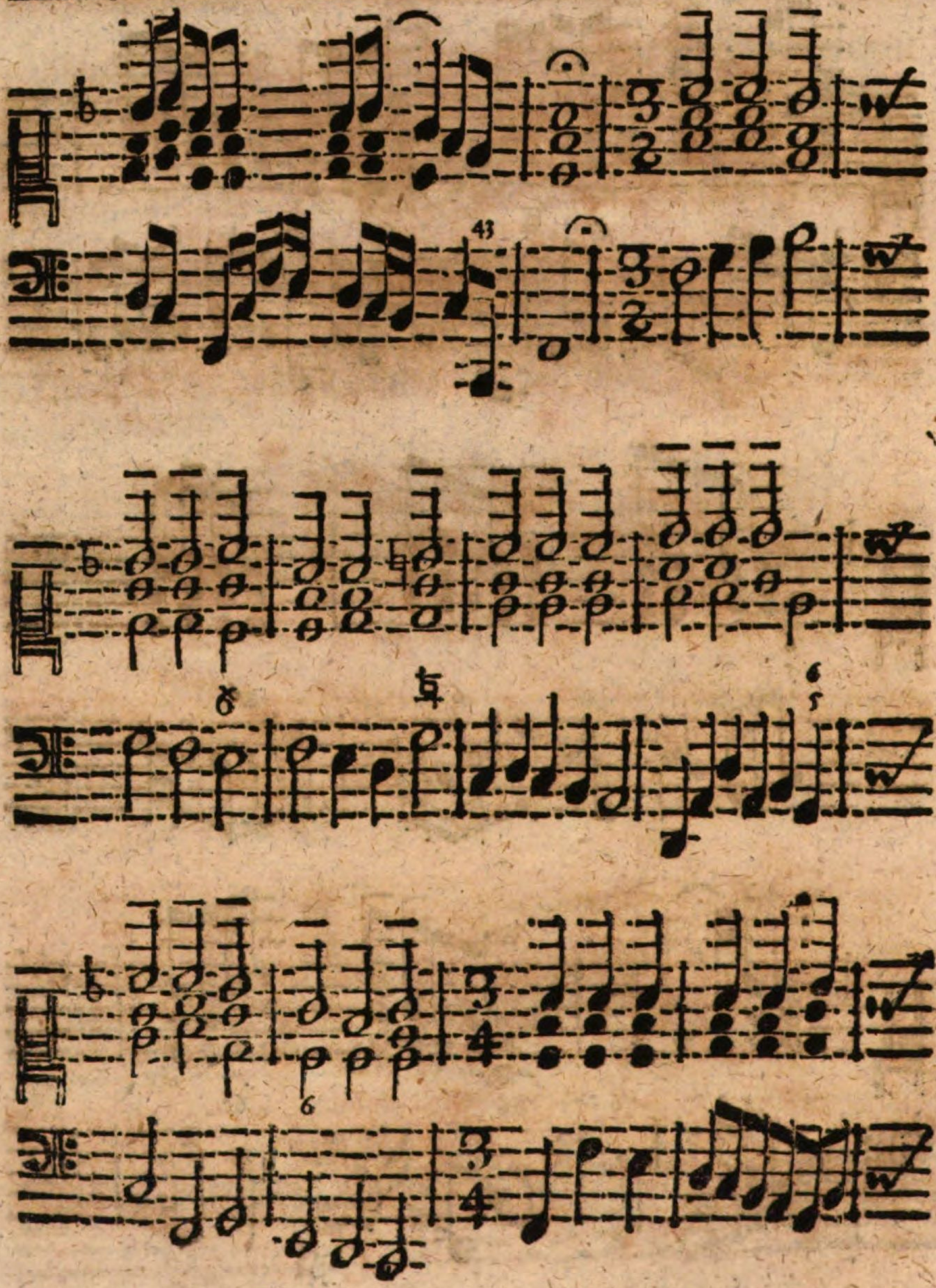
Dieses muß in F. dur transponiret werden.

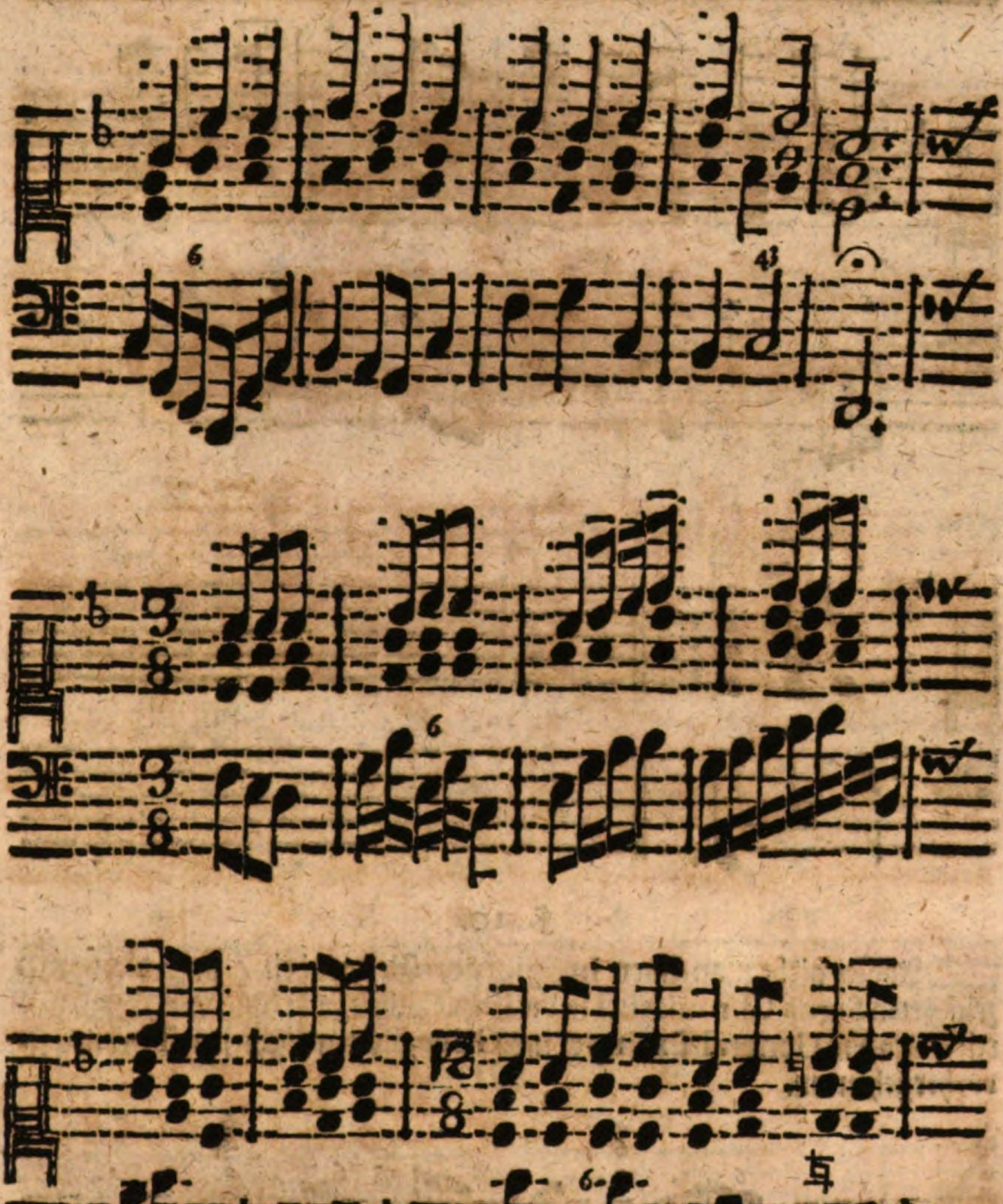
§. 8.

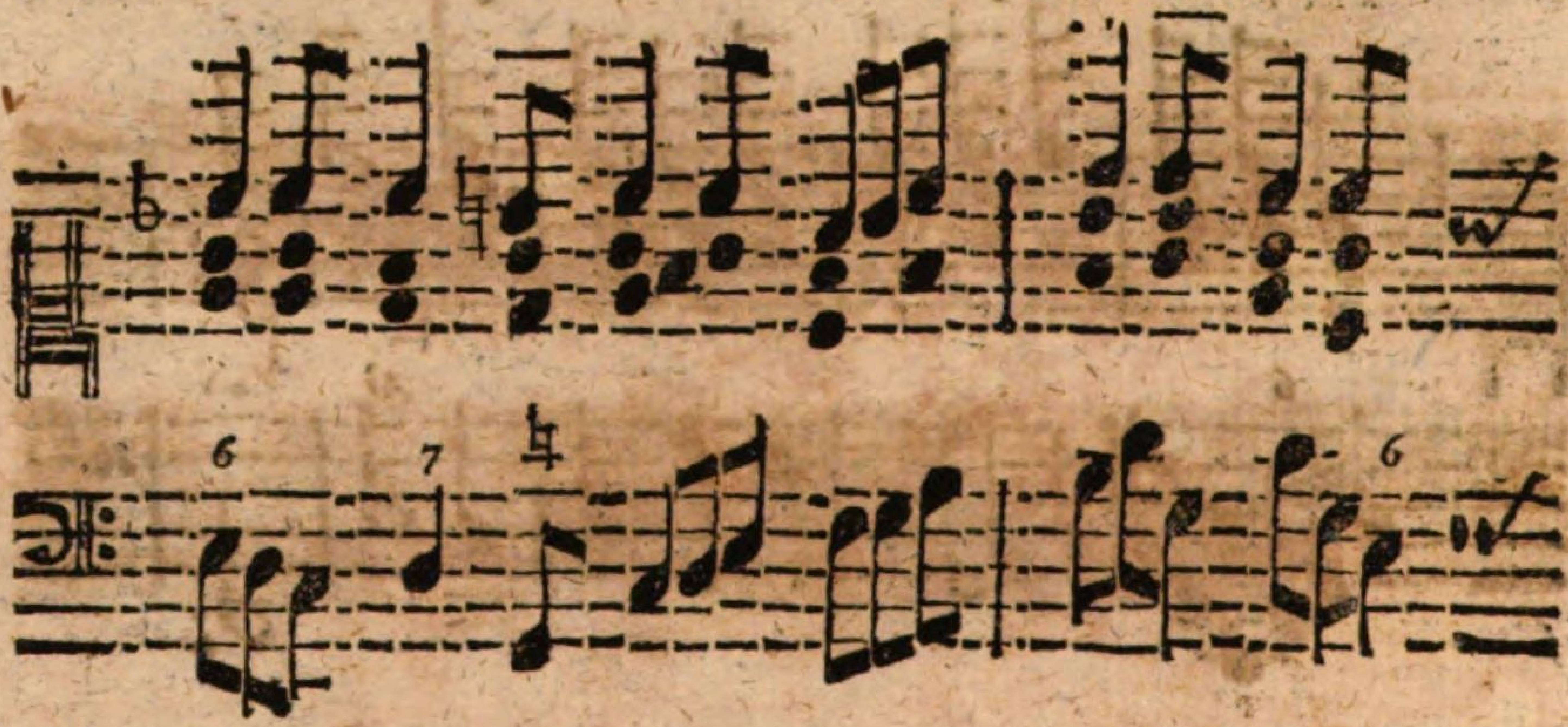
Kan man sich nicht überall helffen / so erkündigt man sich alsdenn erst aus folgender Vorschrifft / welches deshalber jederzeit lieber à part allhier abgesetzet worden :

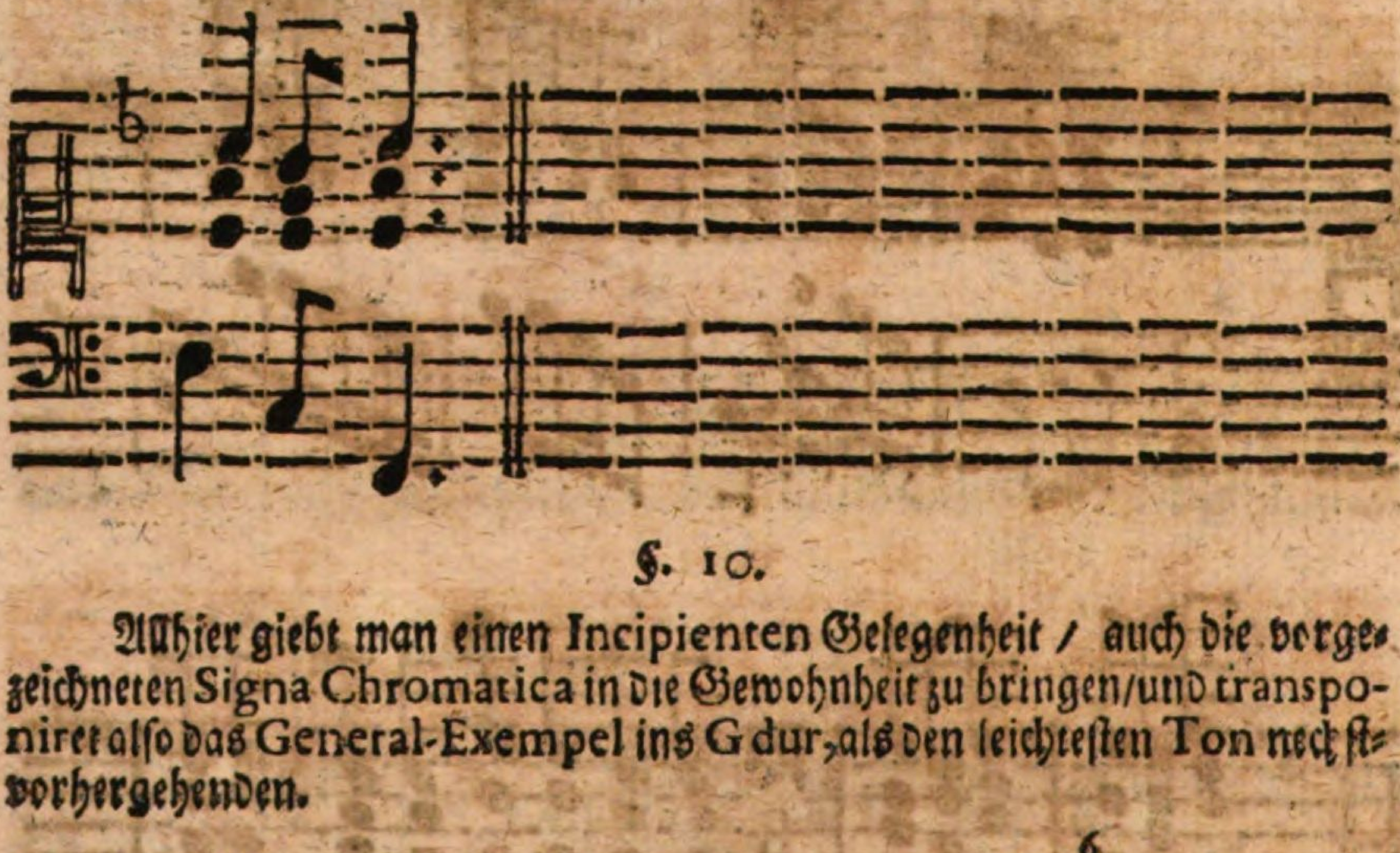






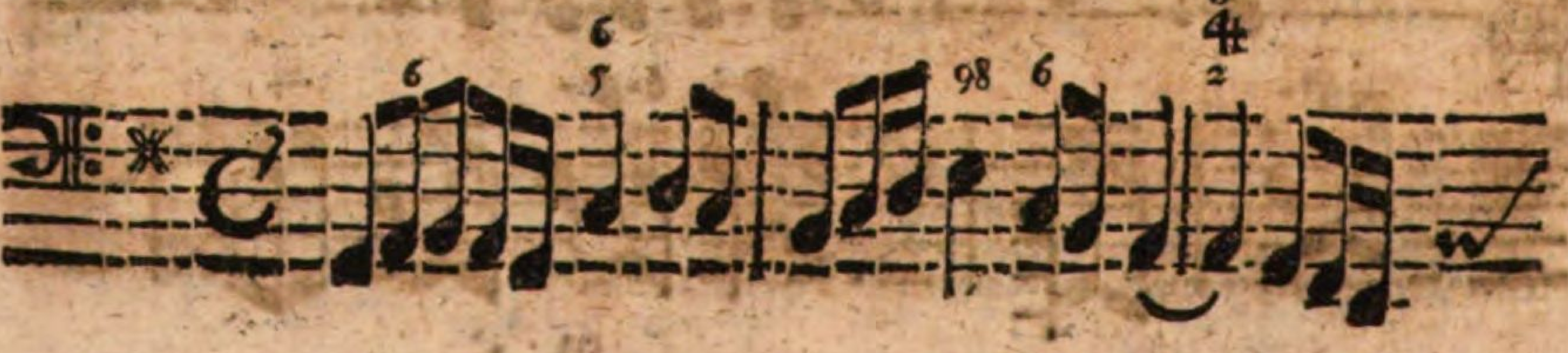


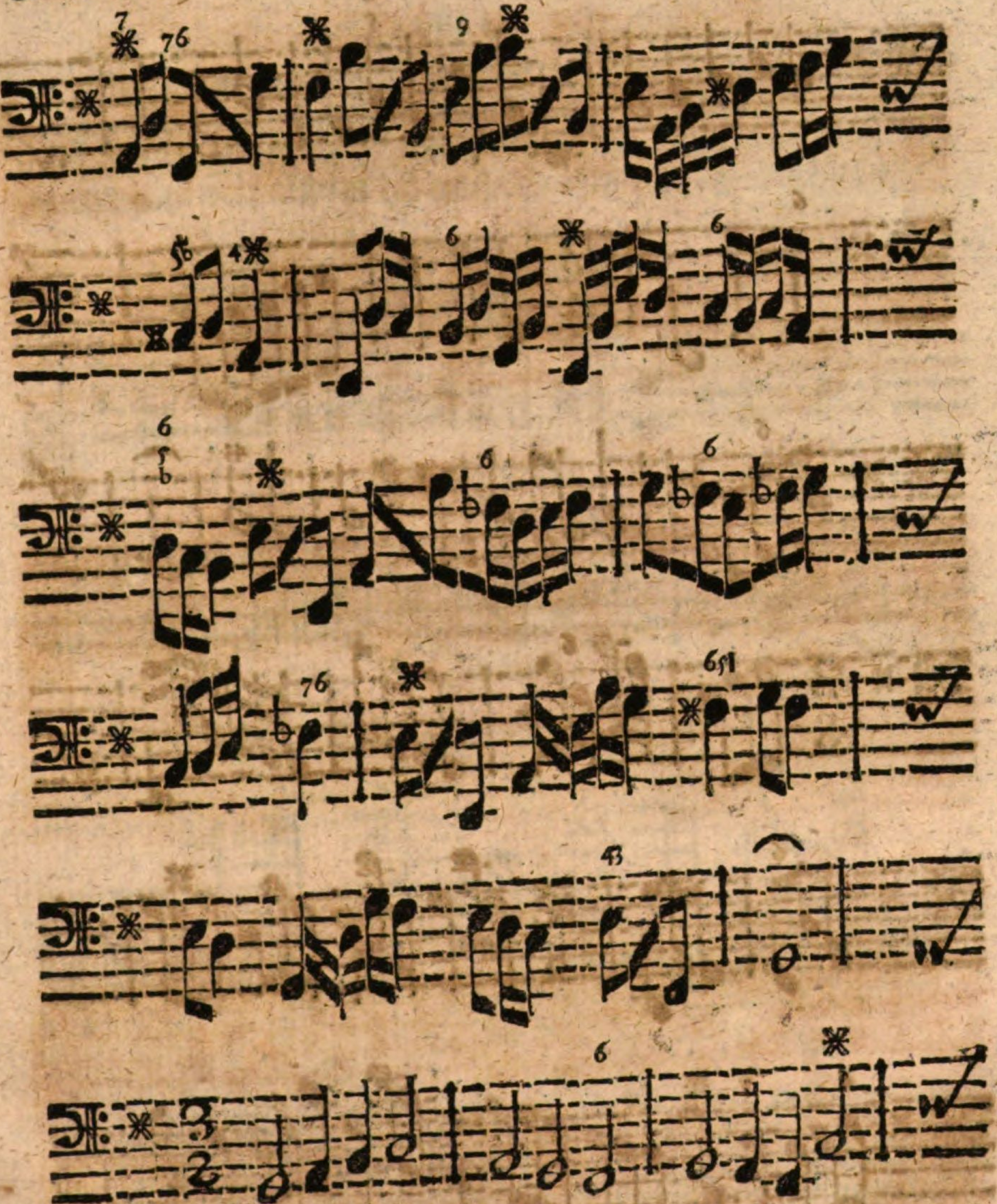


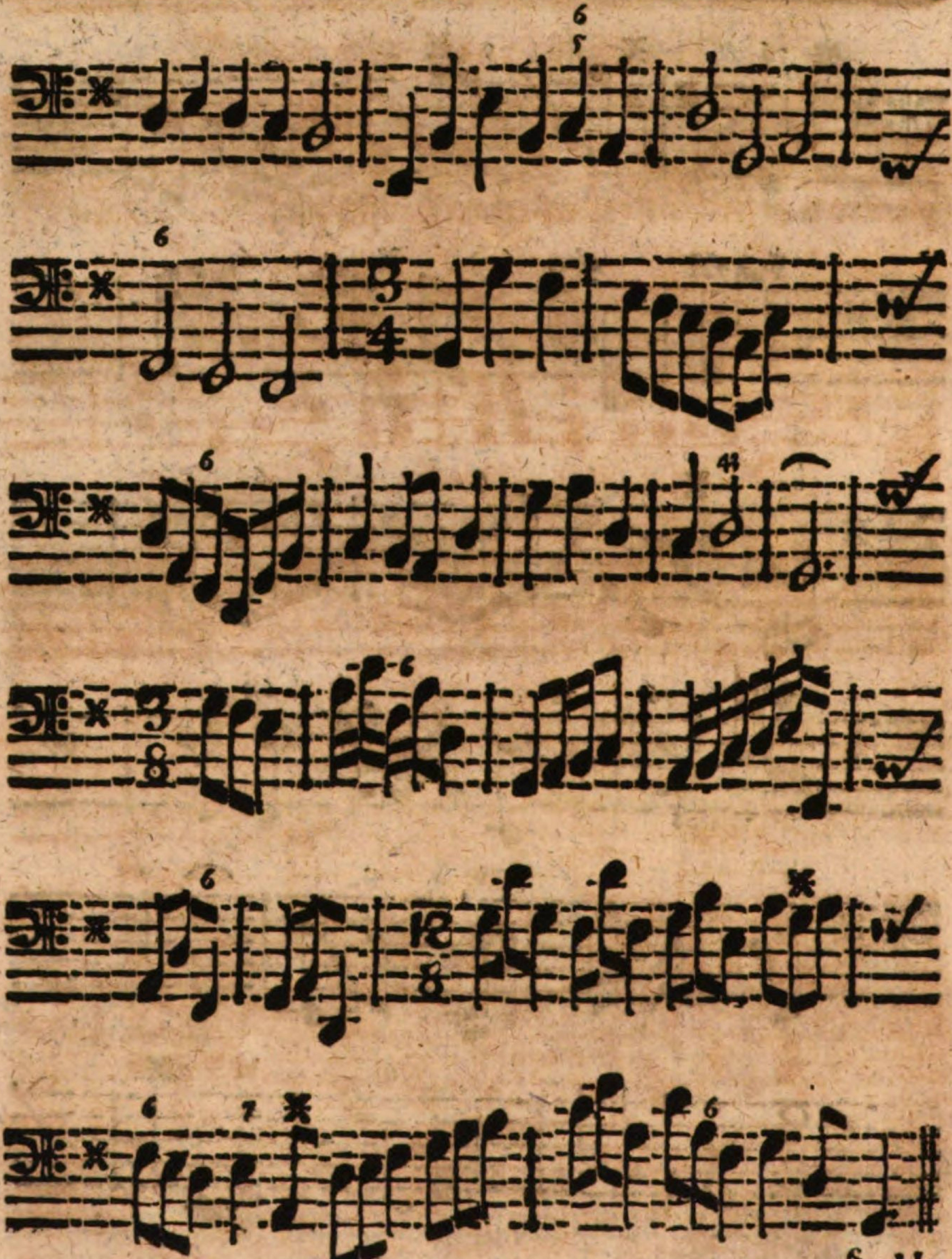


§. 10.

Allhier giebt man einen Incipienten Gelegenheit / auch die vorgezeichneten Signa Chromatica in die Gewohnheit zu bringen/und transponiret also das General-Exempel ins G dur, als den leichtesten Ton nechst vorhergehenden.



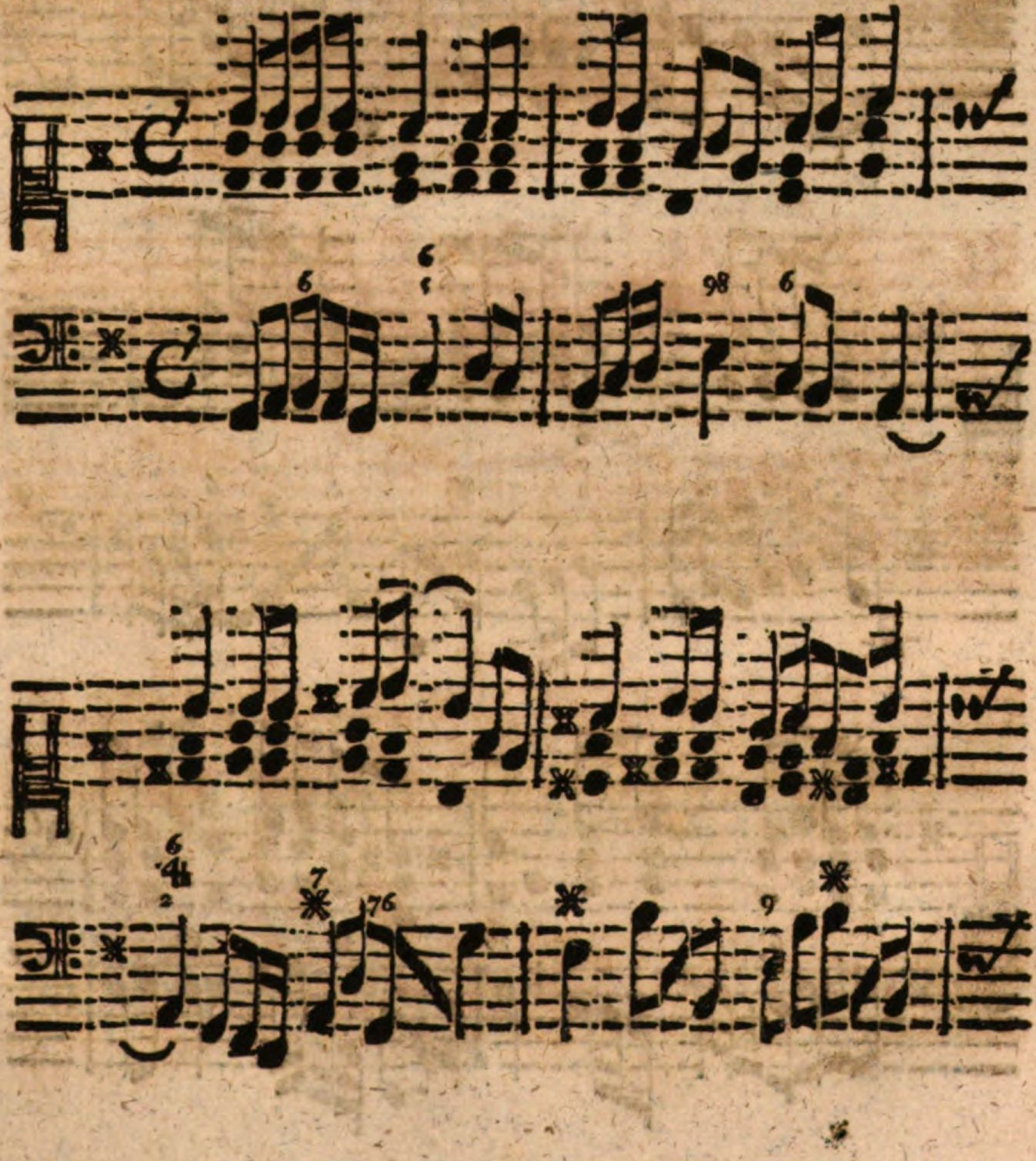


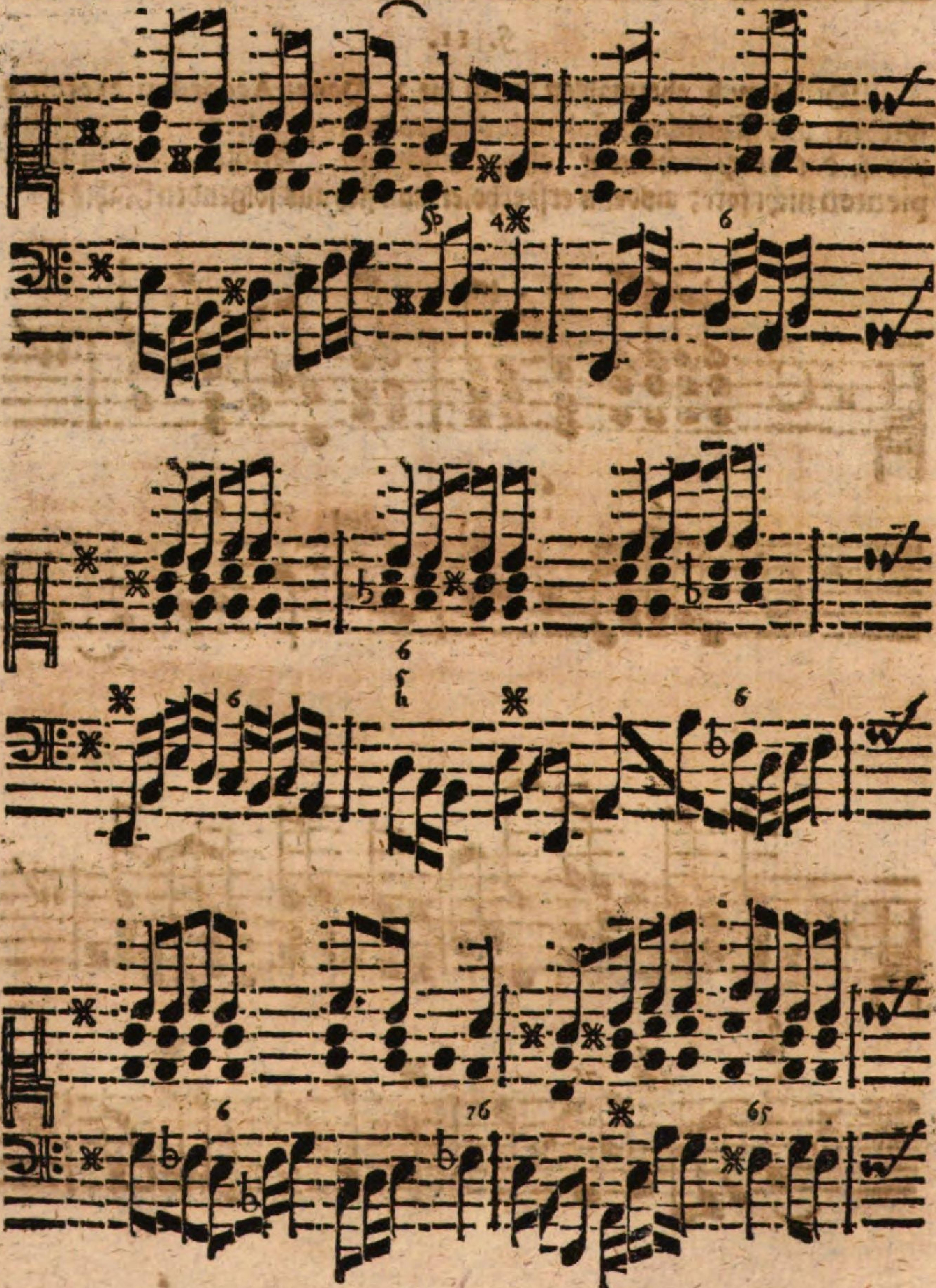


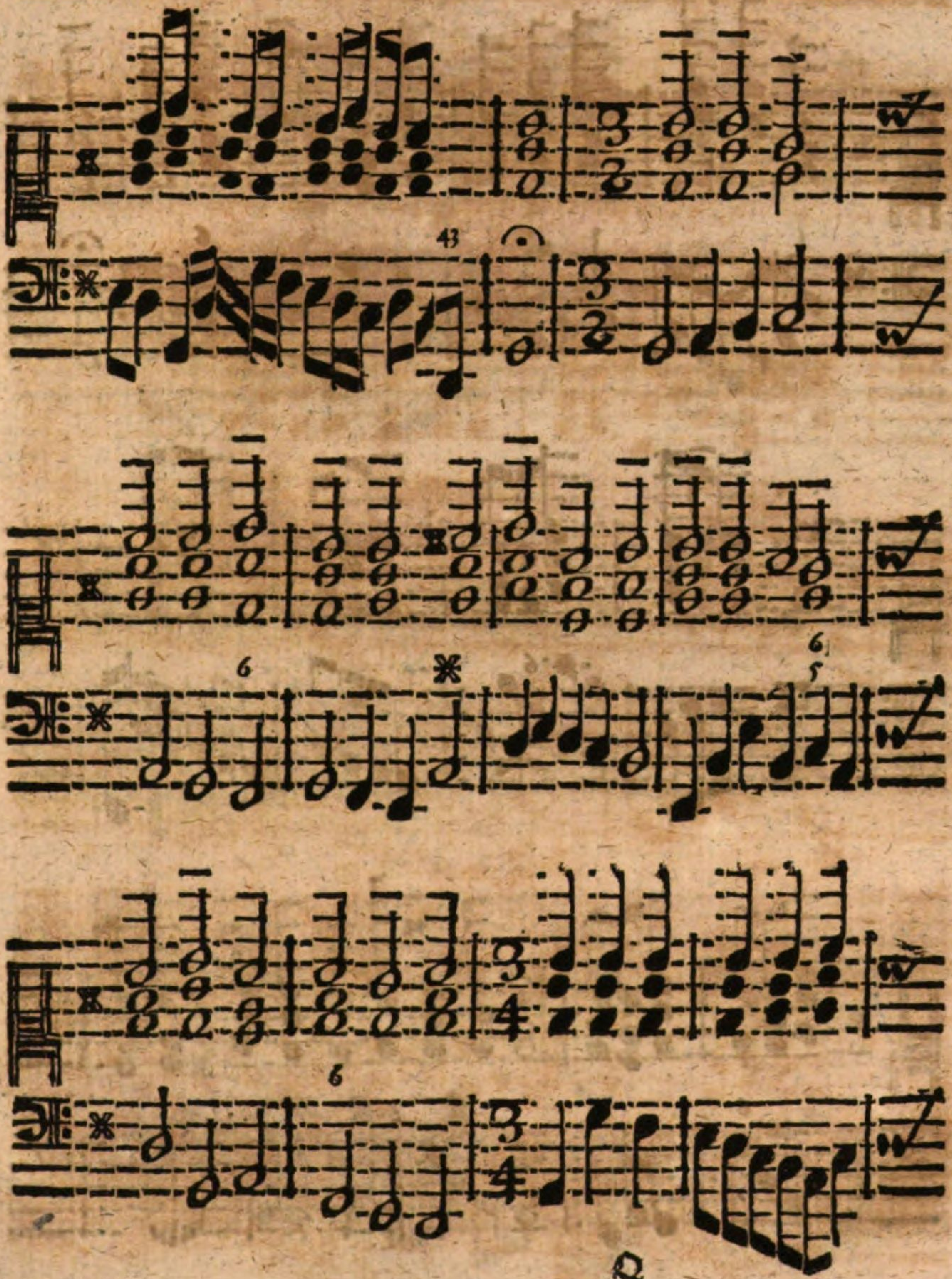
§. 11.

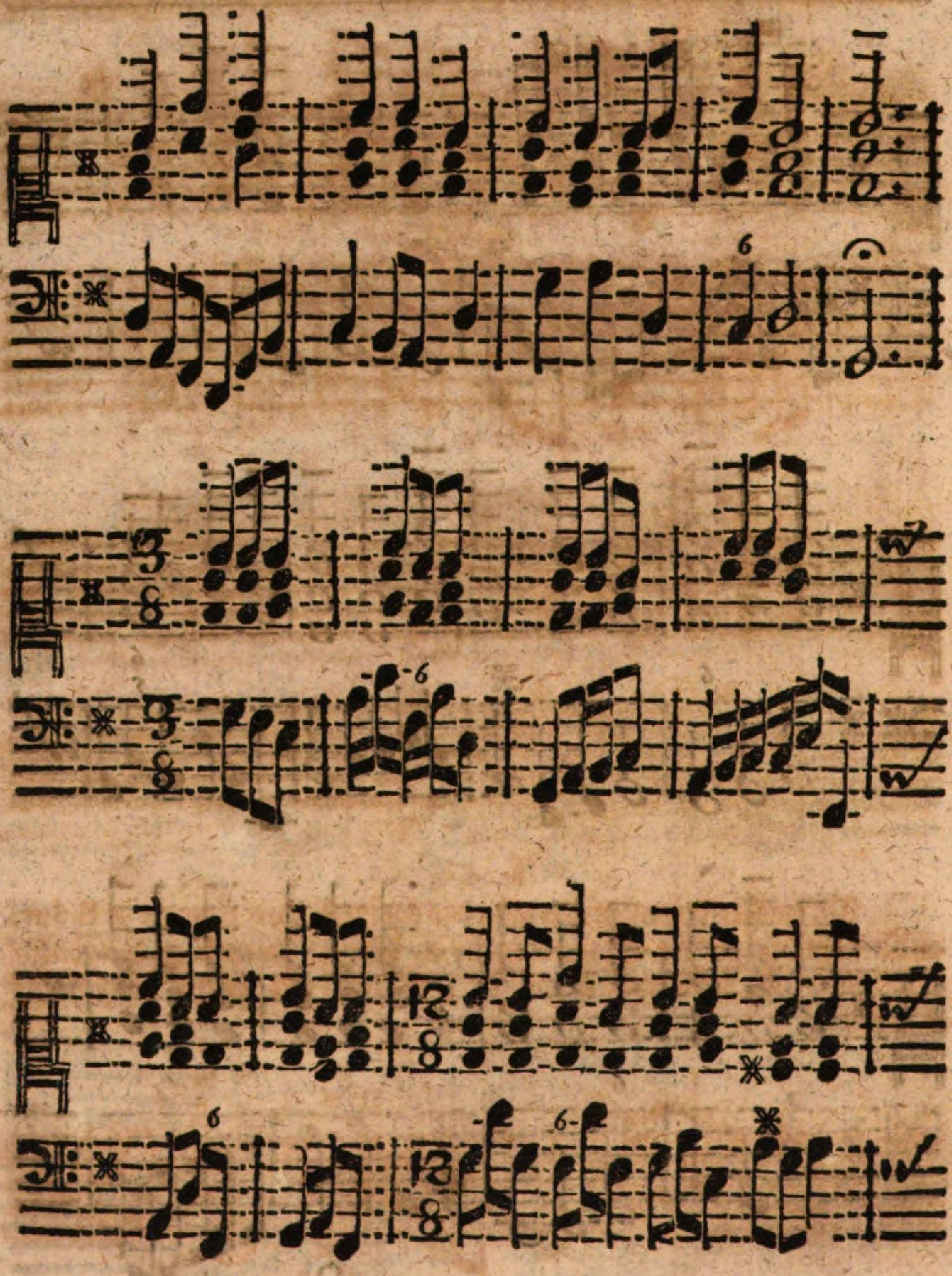
§. 11.

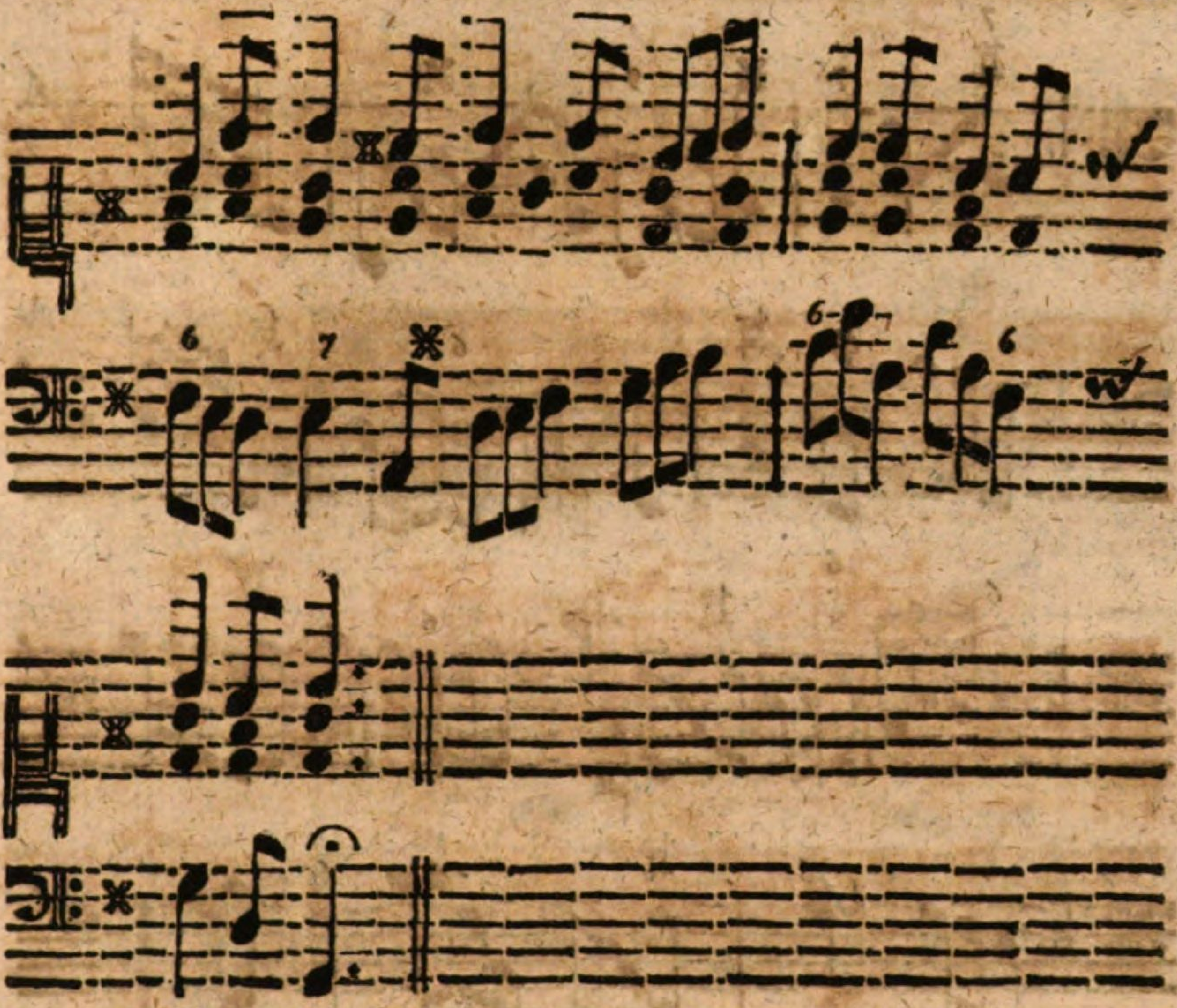
Dieses muß abermahlen durch die 3. Haupt-Accorden exerciret werden / und ist gleichergestalt nichts neues dabey zu erlernen / als daß man vor f. das vorgezeichnete fs. allezeit anschläget. Will es mit einen Incipienten nicht fort; alsdenn erst erholet man sich aus folgenden Rahts:





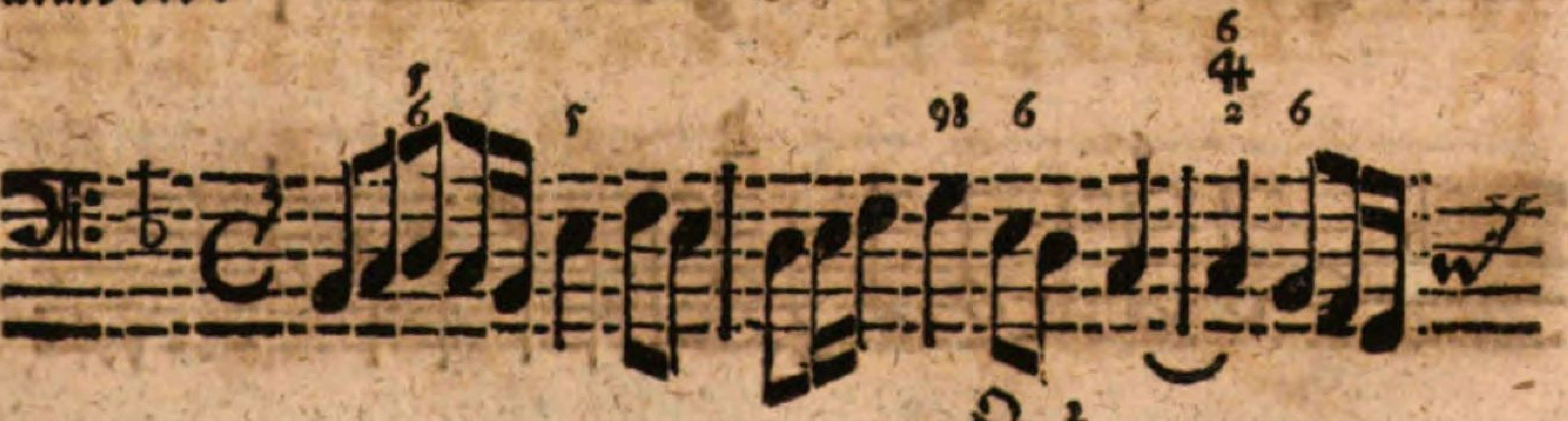


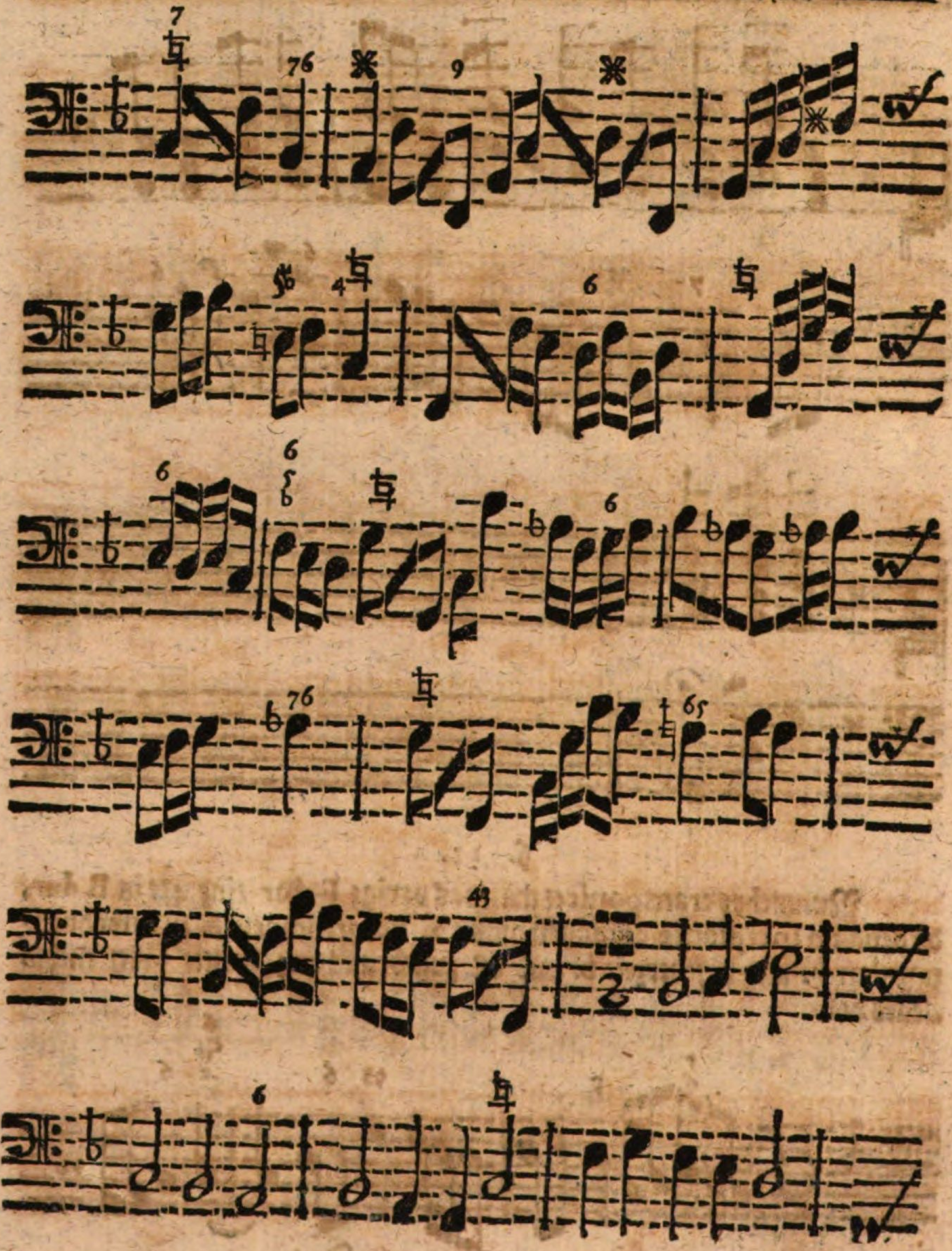

6
6
6 6-
6-

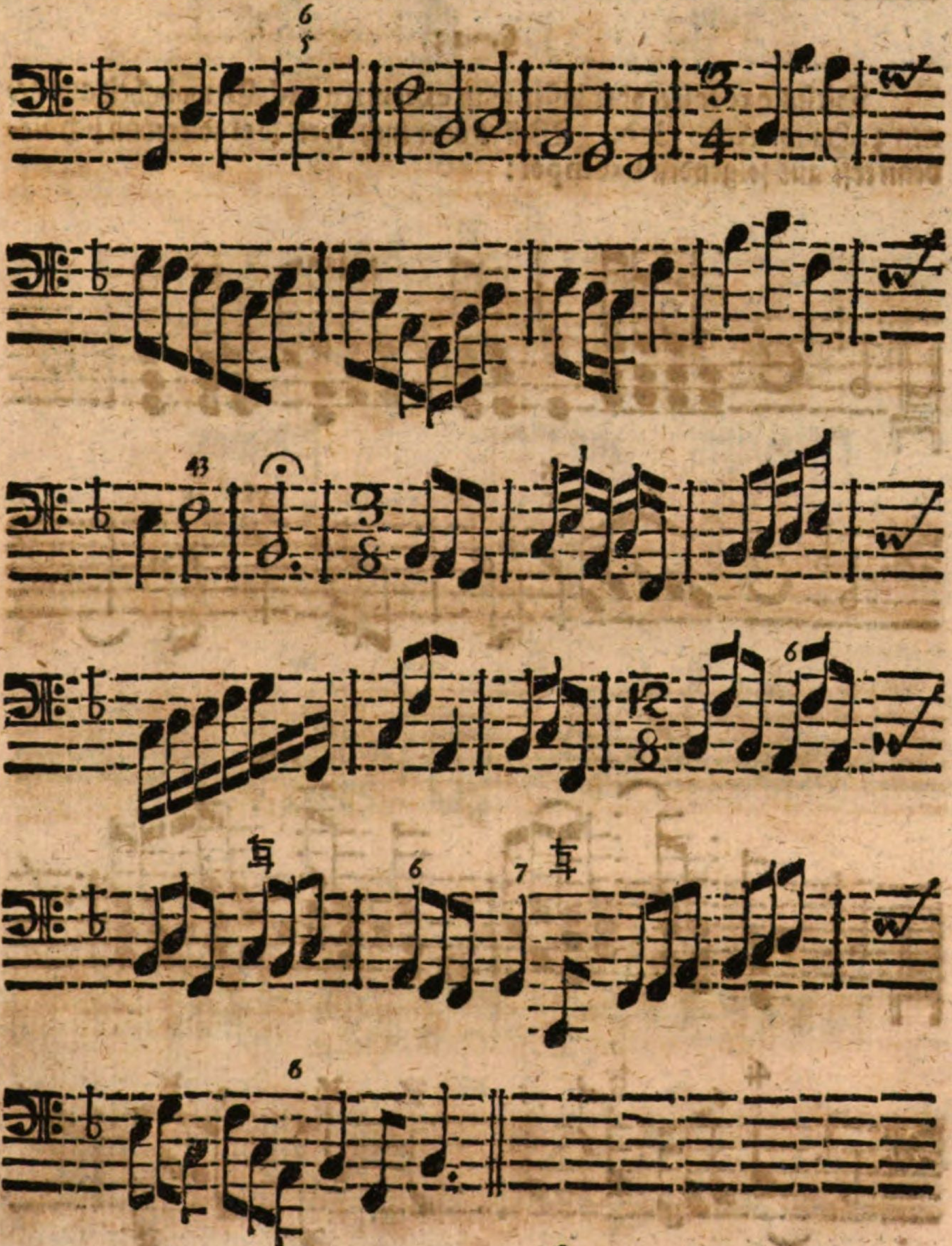


§. 12.

Nunmehro transponiret man das vorige F dur eine 4te in B dur, da denn ein Incipiente anfangen muß / 2. vorgezeichnete b. zu gewohnen/ und statt h. und e. jederzeit b. und es. zugebrauchen; weiter fället nichts neues vor :

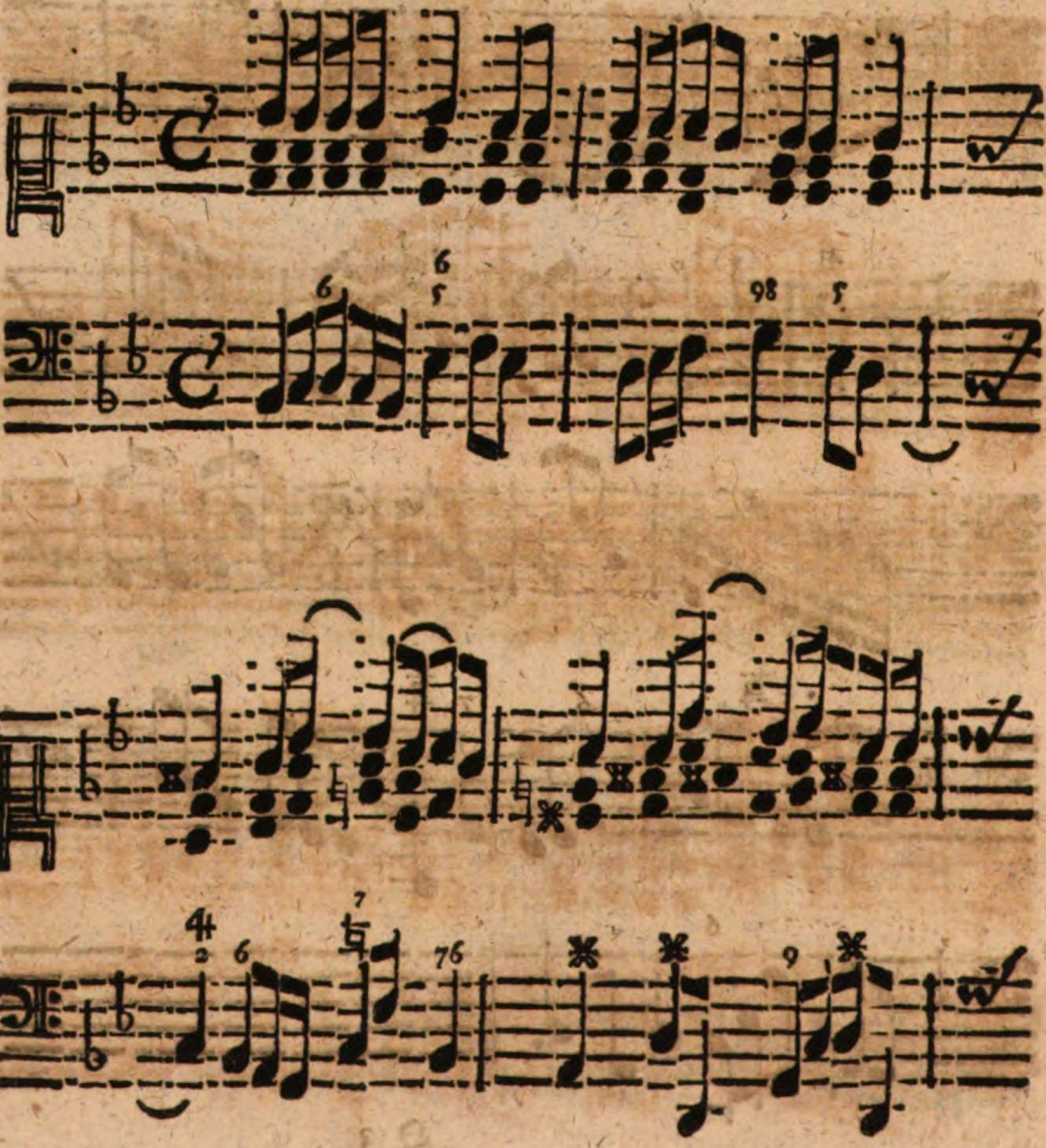


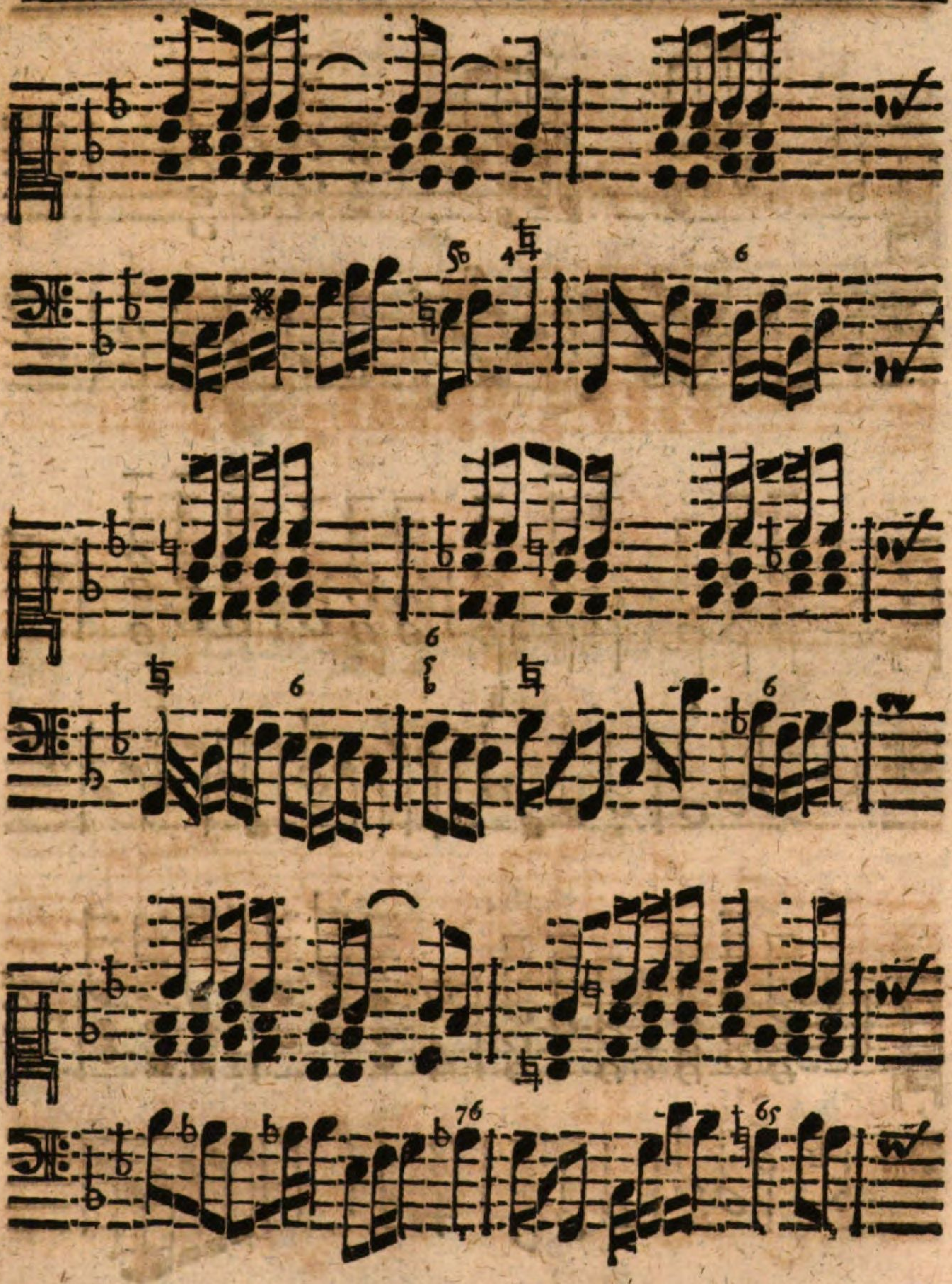


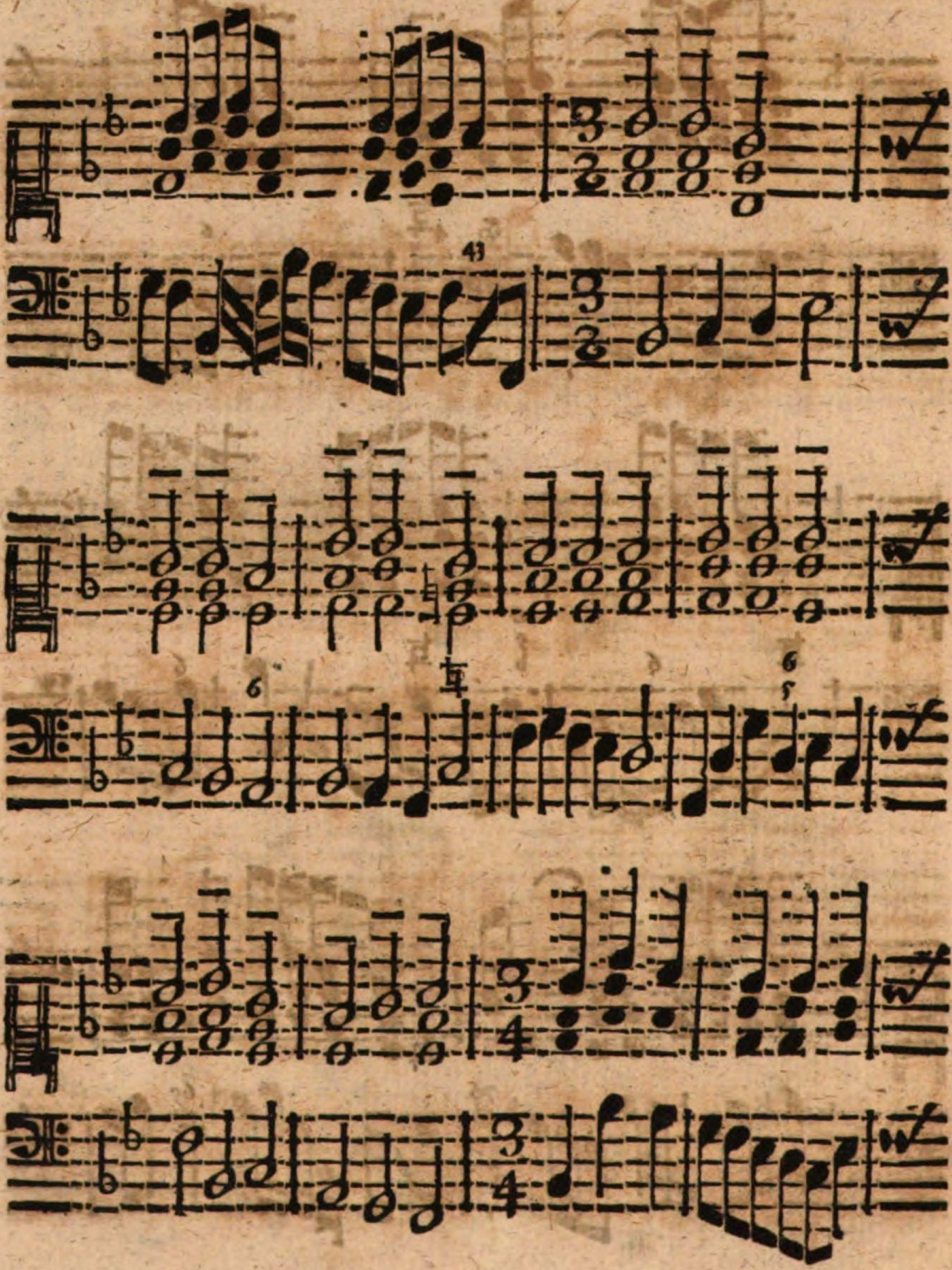


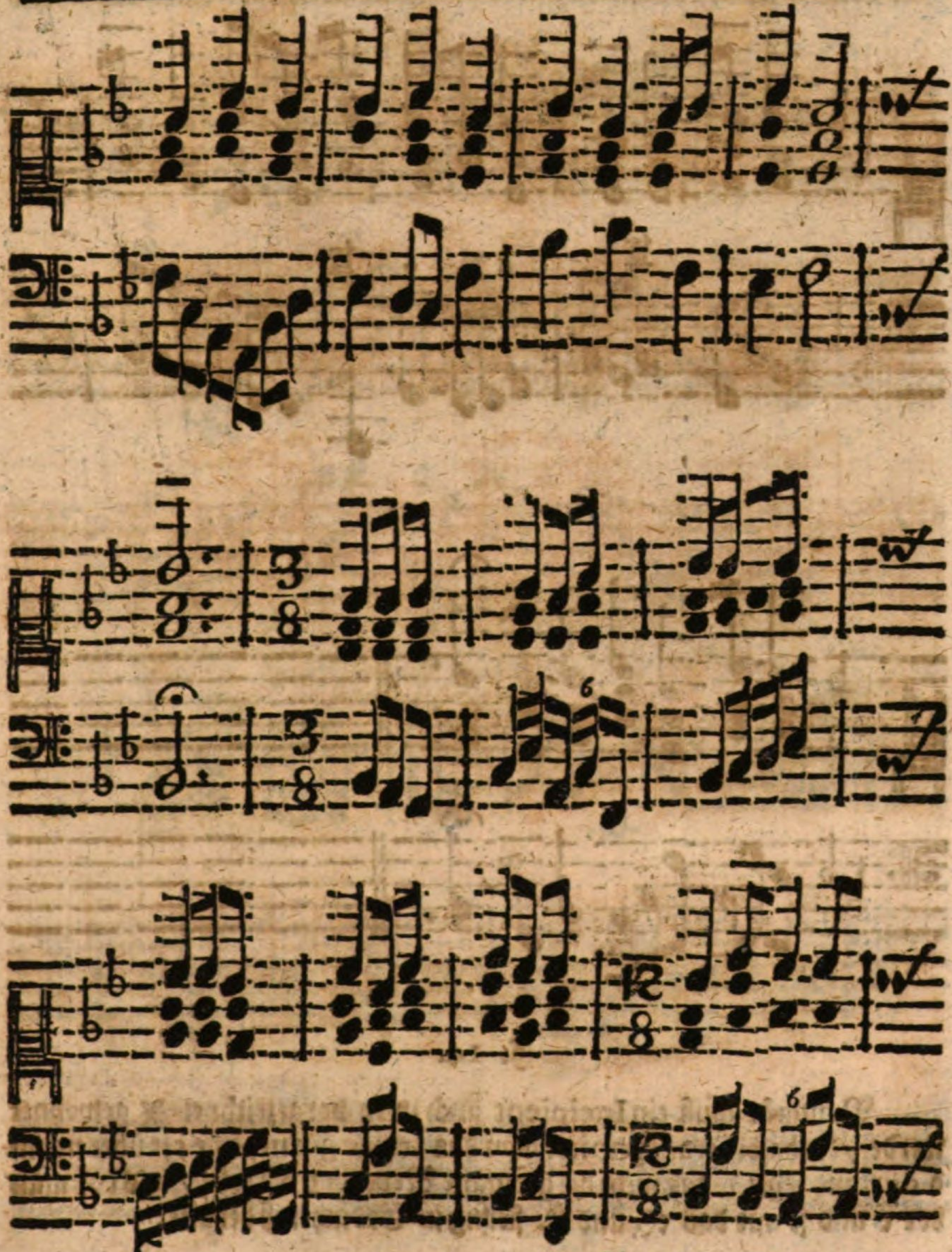
§. 13.

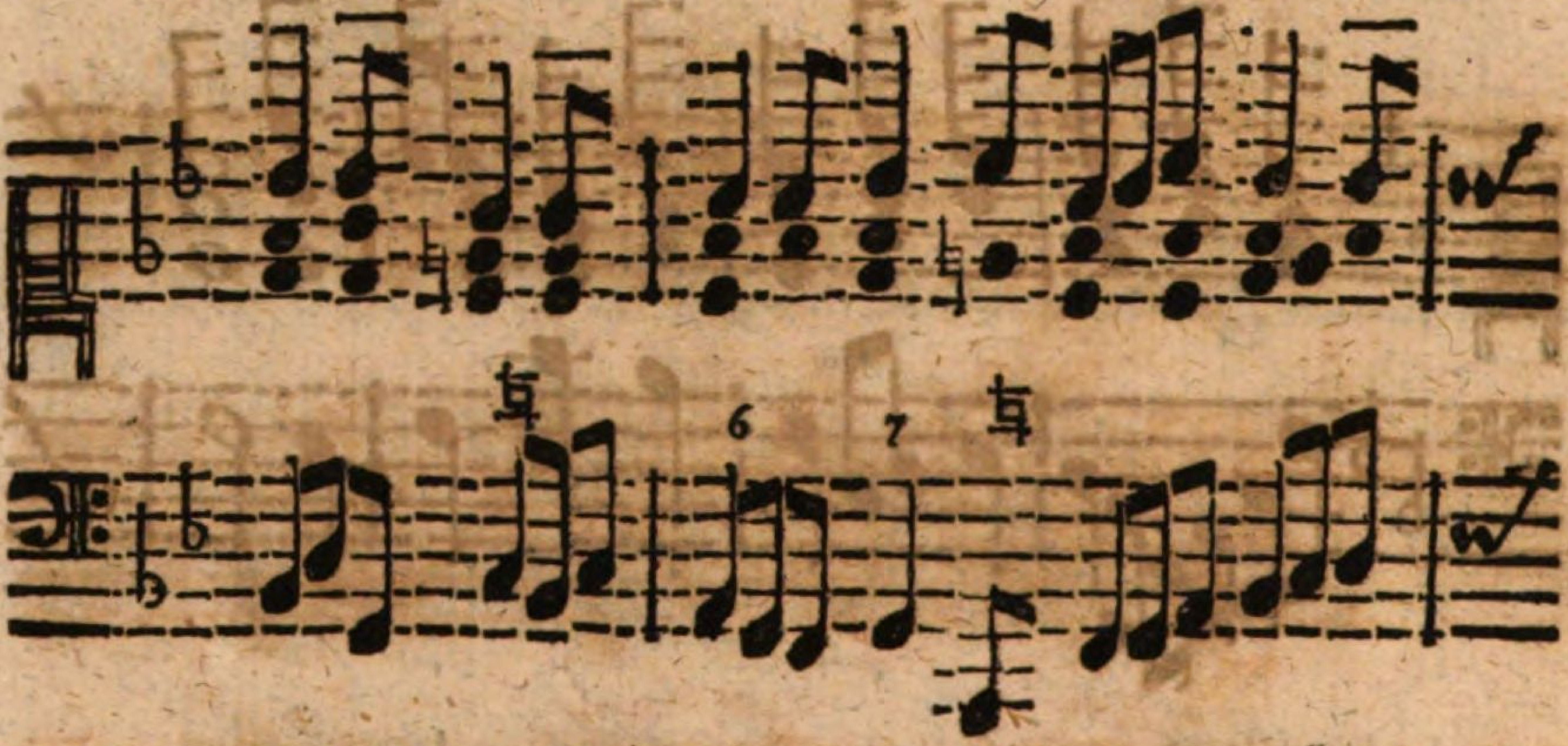
Dieses execciret oder lässet man exerciren nach Gewohnheit aus denen 3. Haupt-Accorden. Will es aber nicht fort/ so erholet man sich alsdenn erst aus folgenden Exempel:

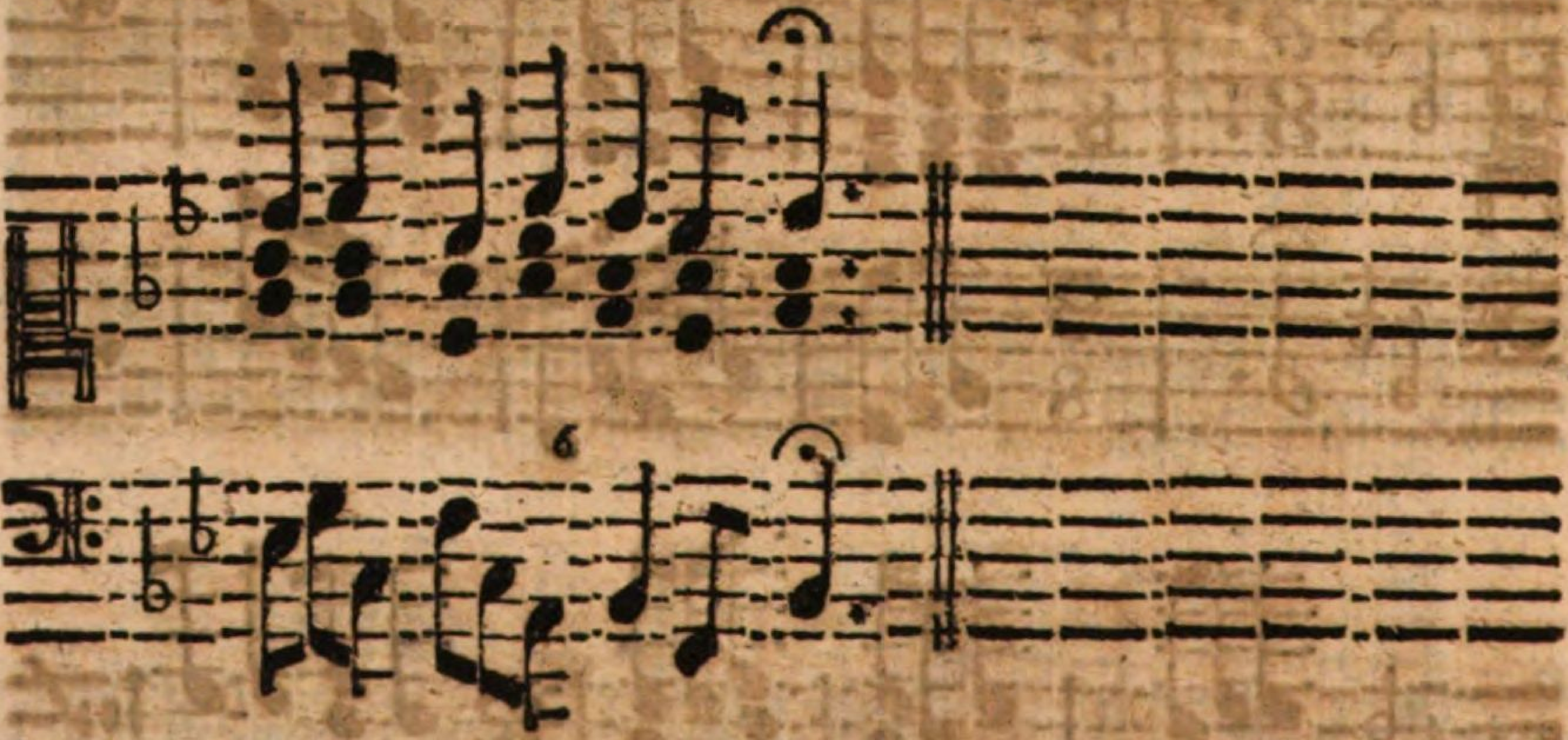






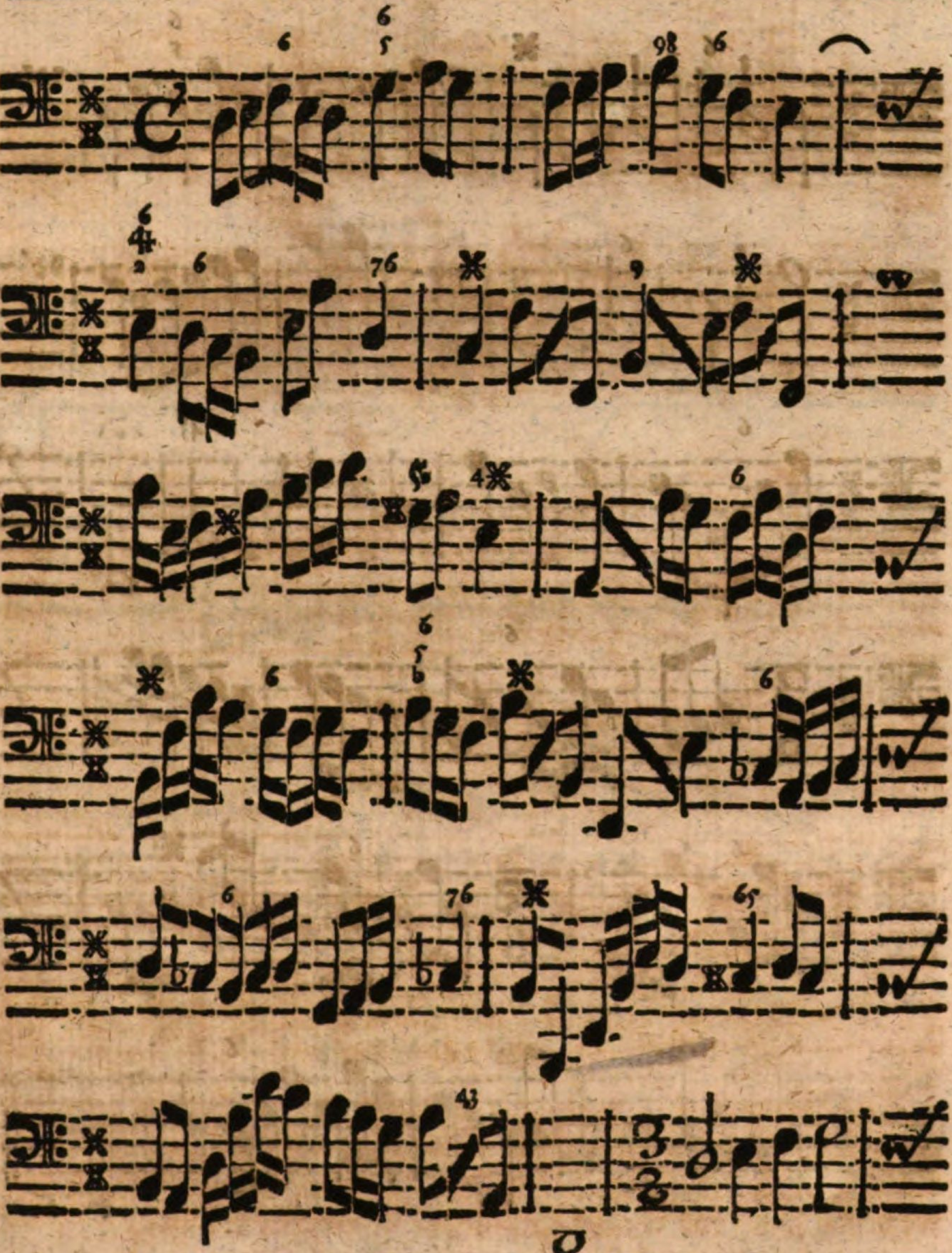


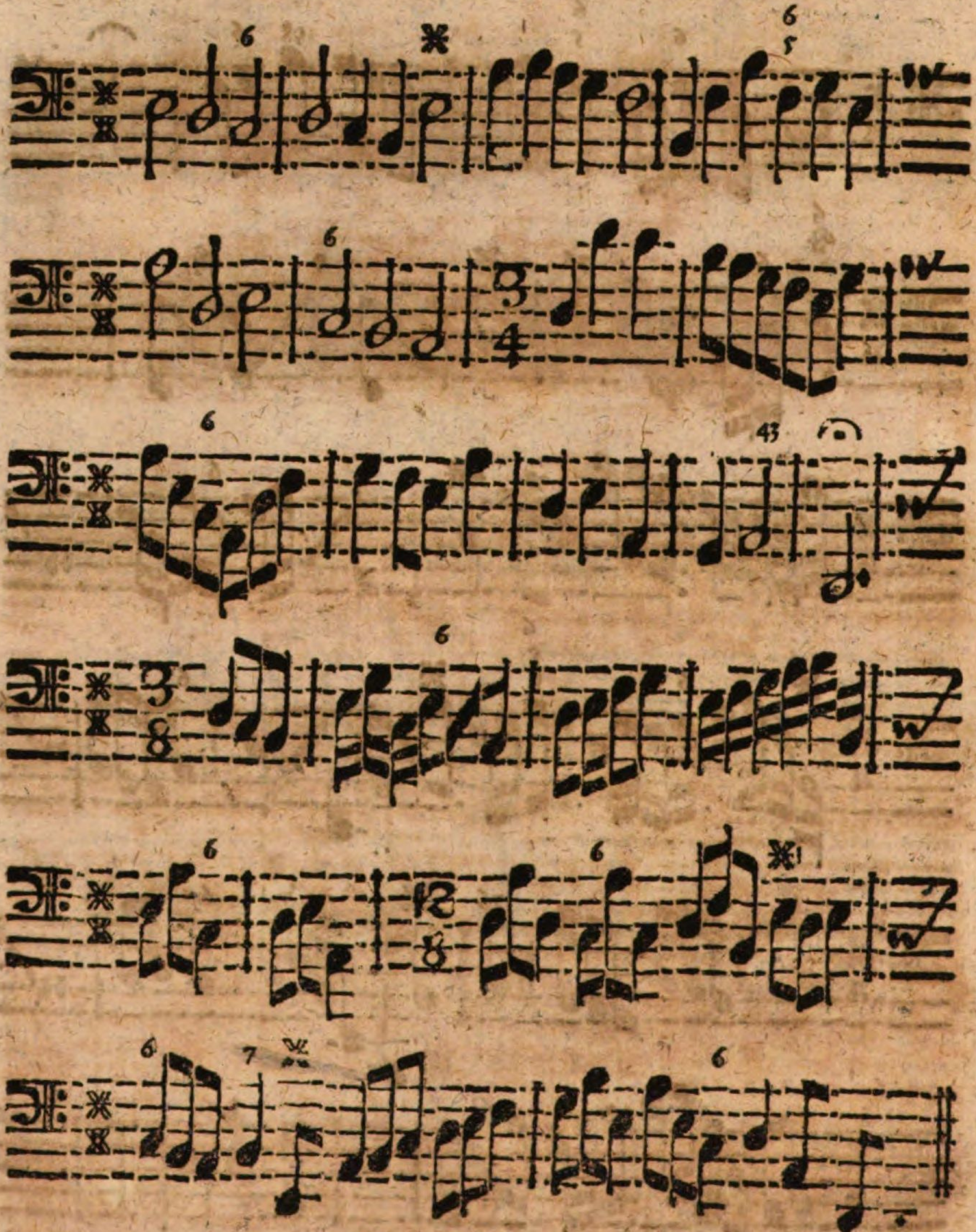




§. 14.

Nunmehr muß ein Incipient auch zwey vorgezeichnete ♯ gewohnet werden/deshalber transponiret man das vorige g dur, eine 5te über sich in d dur, und saget / daß nicht die geringste Neuerung vorfalle / als daß man vor c. und f. nur das cs. und fs. fleißig in Gedächtniß behalte:

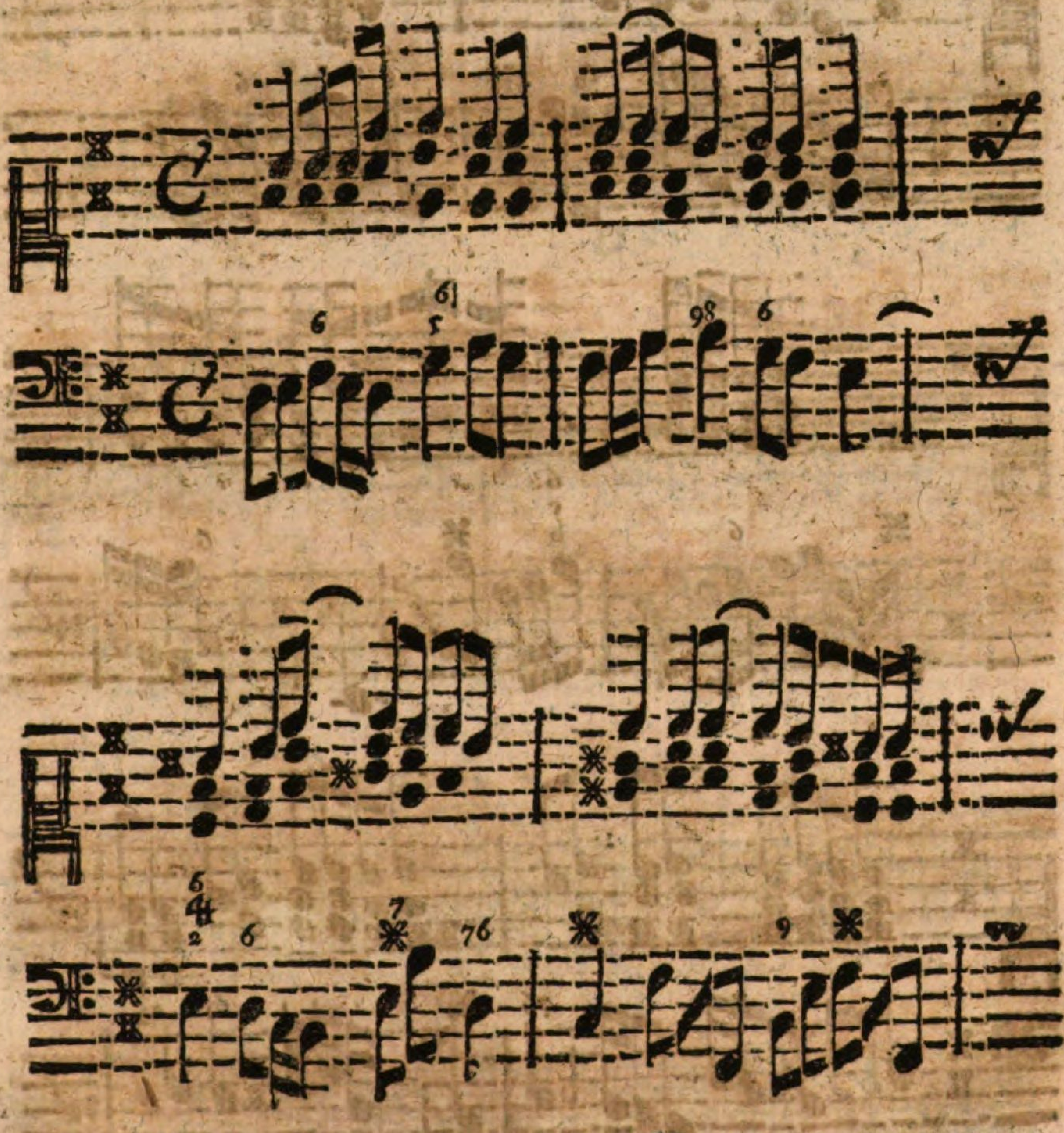


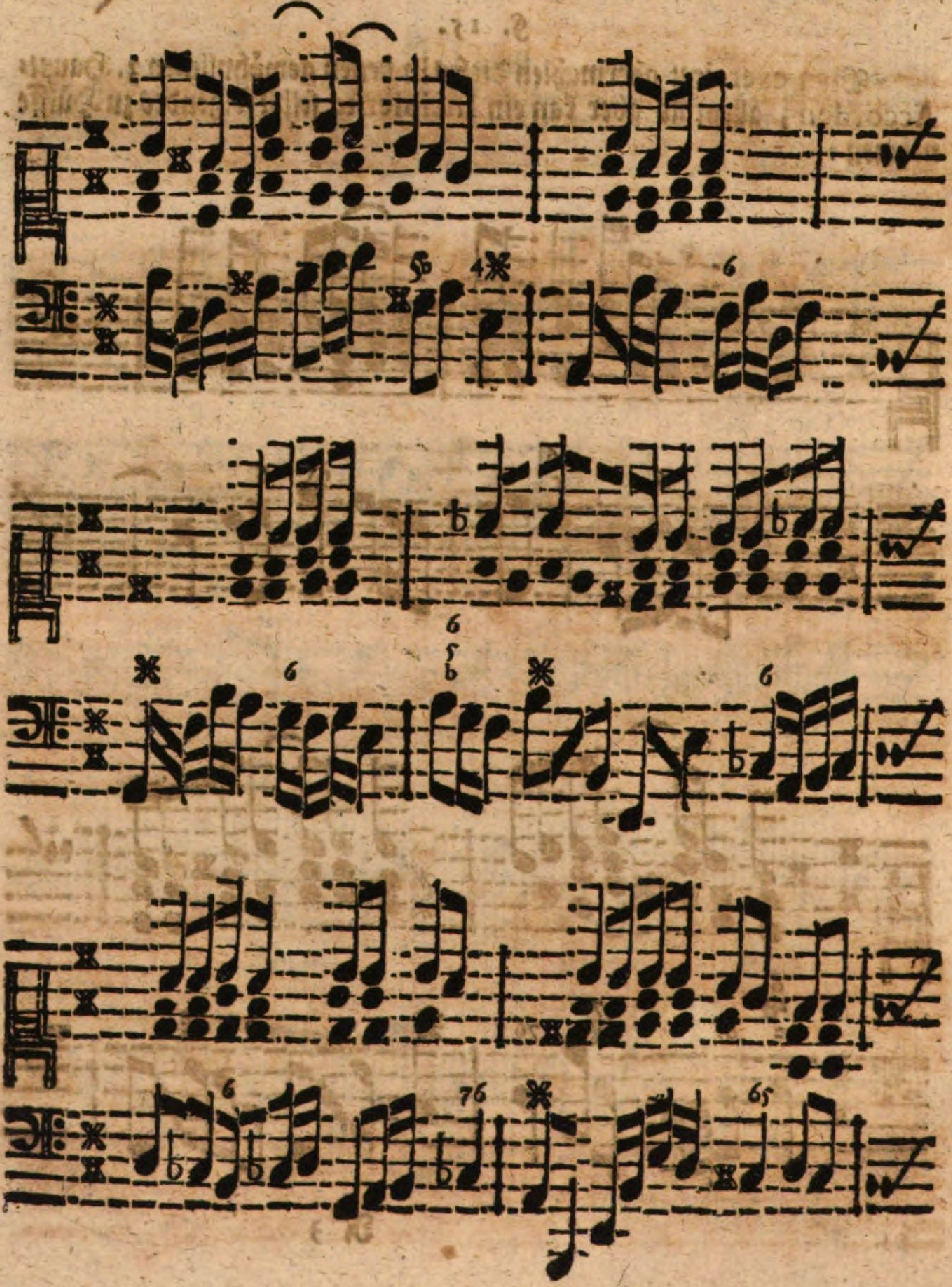


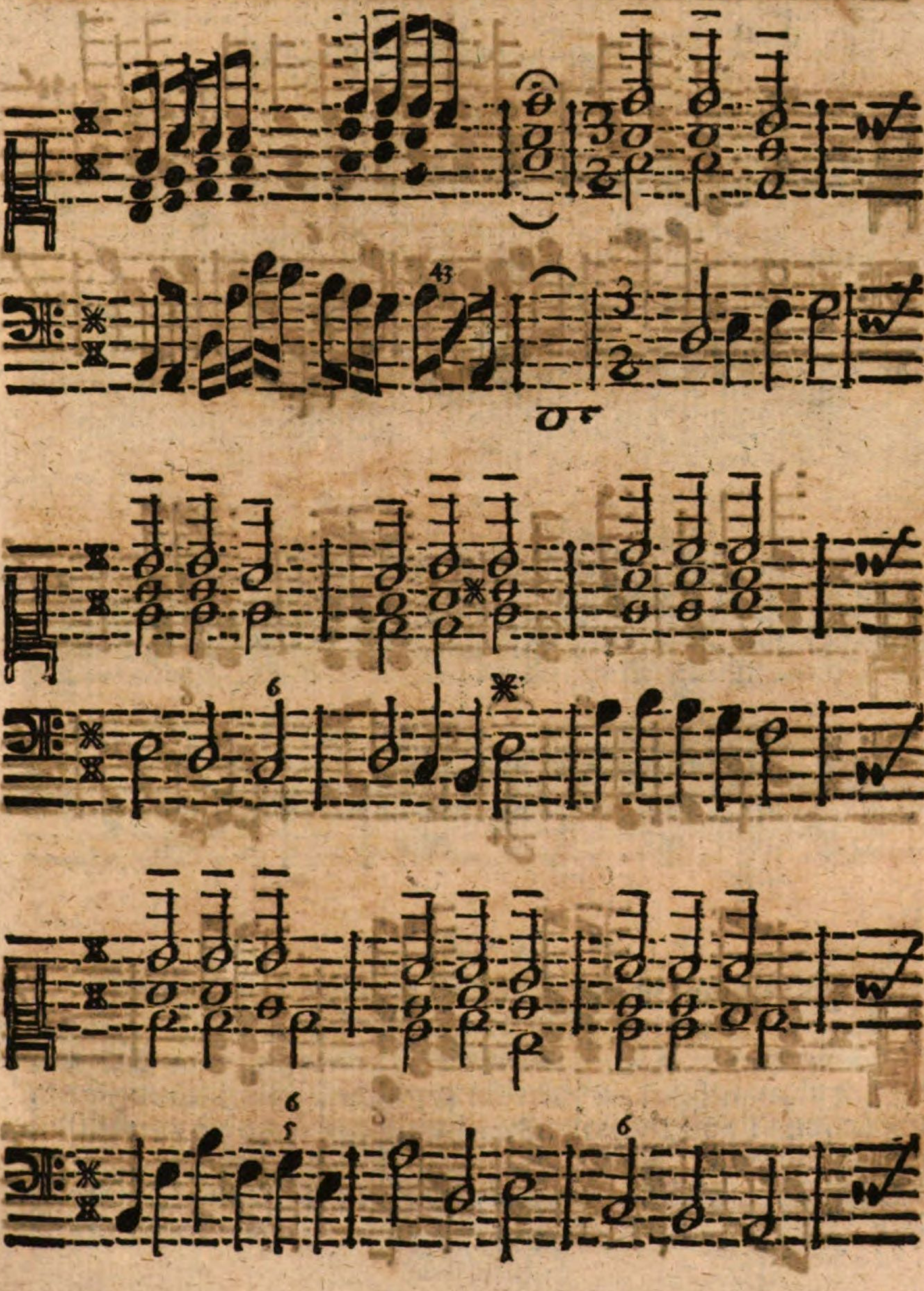
§. 15.

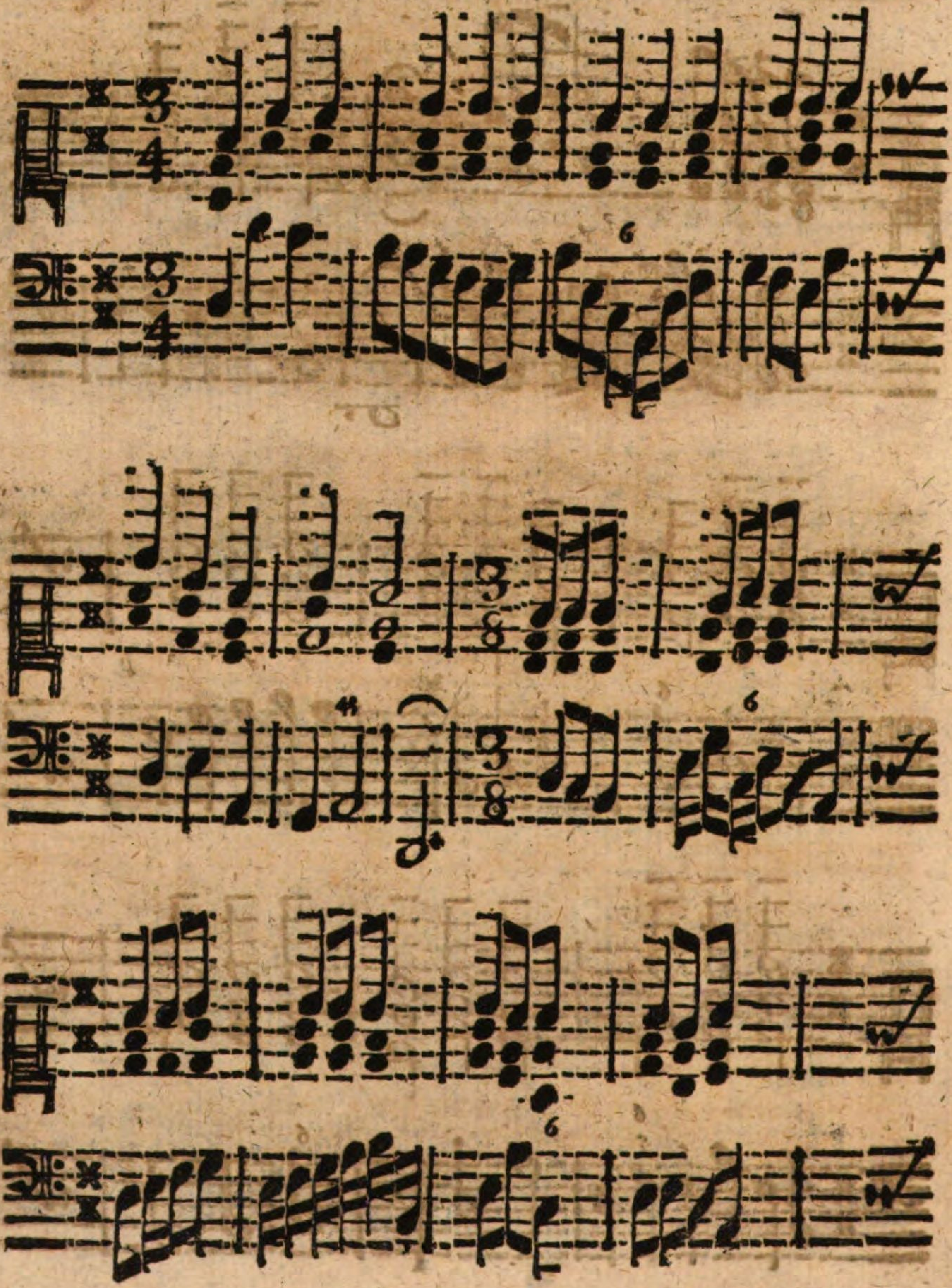
§. 15.

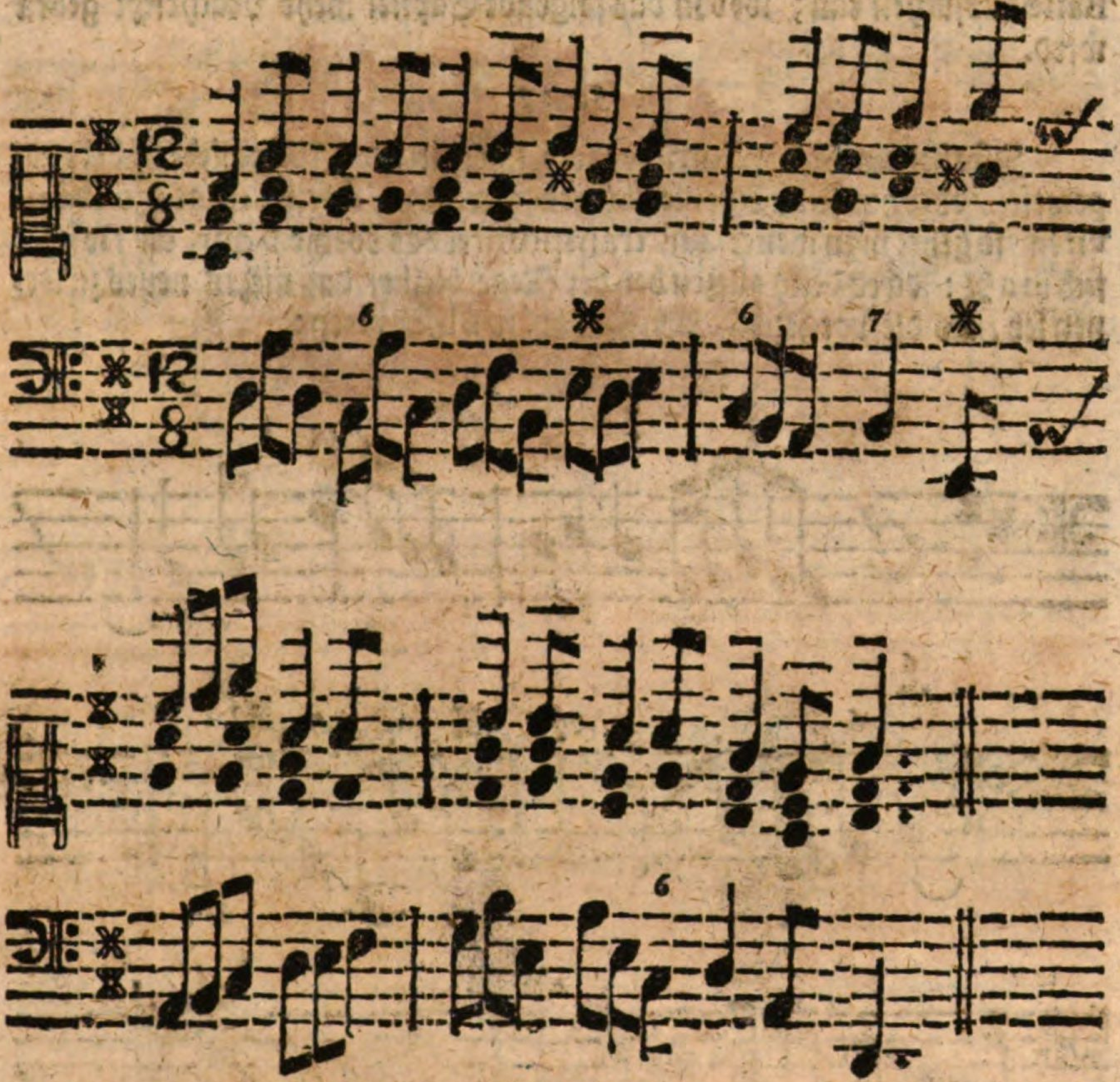
Man exerciret abermahlen dieses in denen gewöhnlichen 3. Haupt-Accorden; allenfals aber kan ein Incipiente selbst folgendes zu Hülffe nehmen:











§. 16.

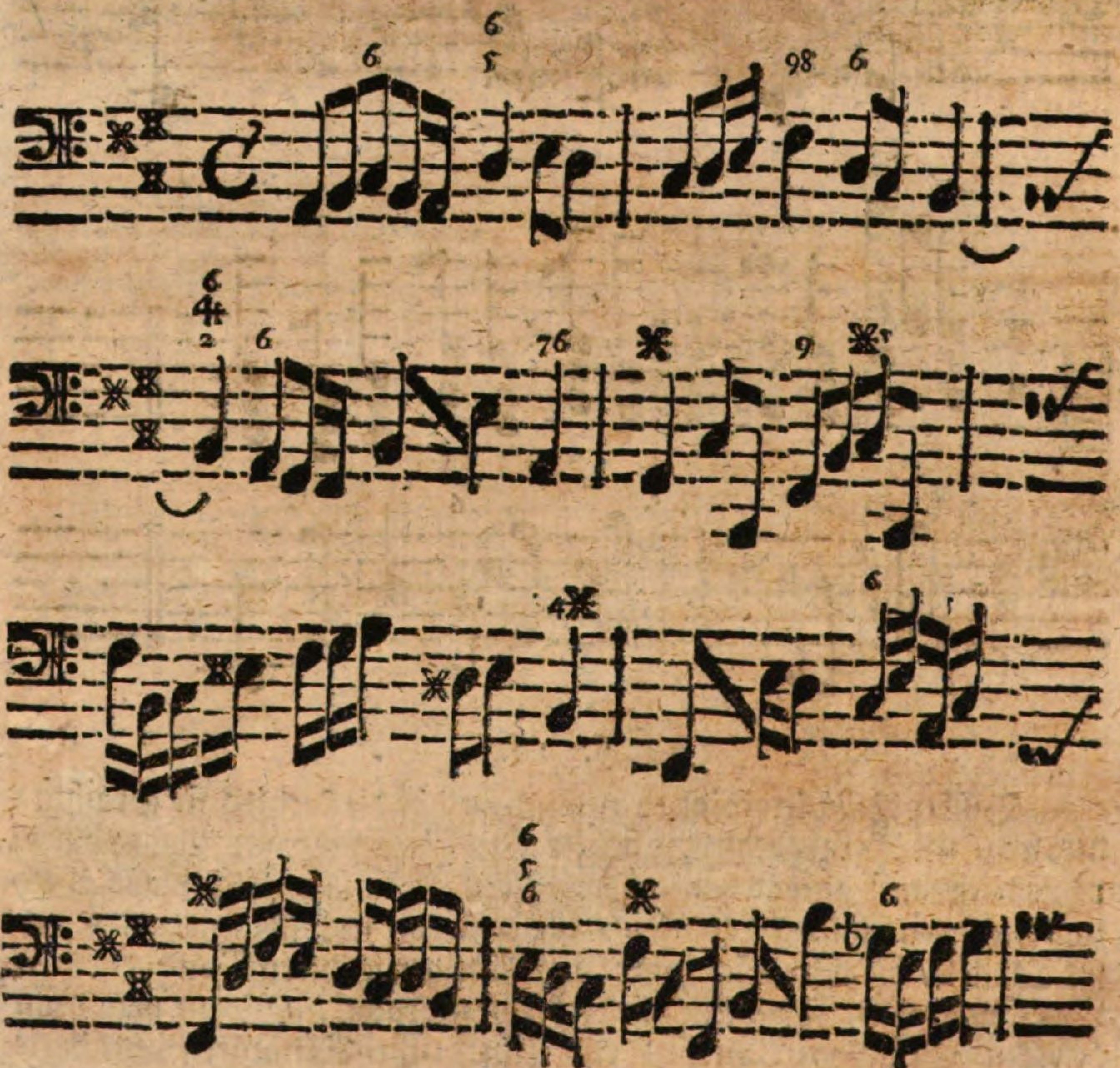
Bißher ist ein Incipiente ziemlich weit in die Semitonia gerathen; derowegen ist es genug/ daß man allhier stille stehet/ wofern es selbigen bißhero ziemlich sauer ankommen. Derohalben gehet man solchenfalls gleich zum folgenden fünfften Capitel/ und verspahret die nechstfolgenden §. §. dieses Capitels/ biß sich ein Incipient die bißherigen leichtern Tone, durch etliche General-Basse glücklich in die Faust gebracht. Worzu man denn Kirchen-Stücken/ Sonaten und andere mit Signaturen bezeichnete

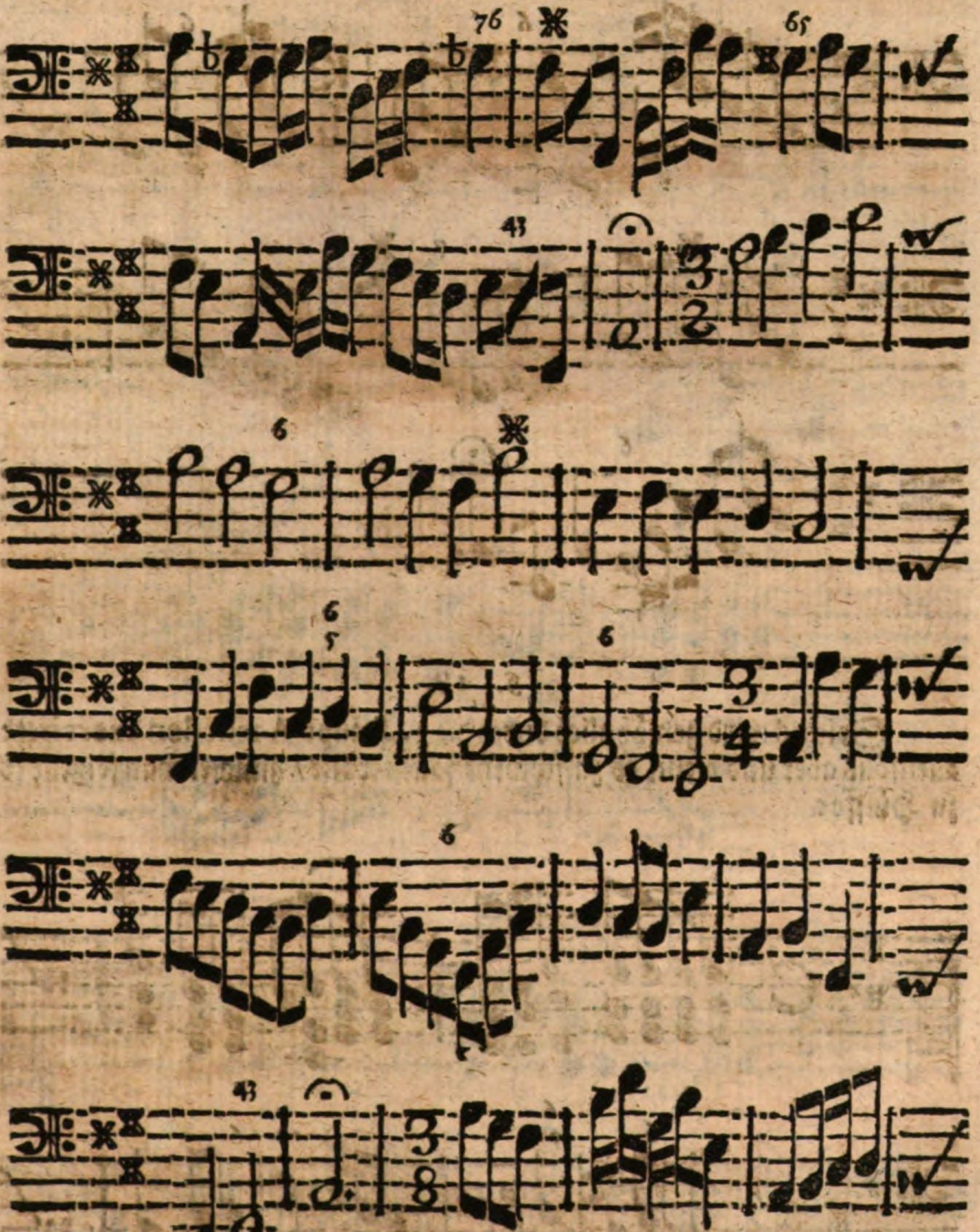
 Basse

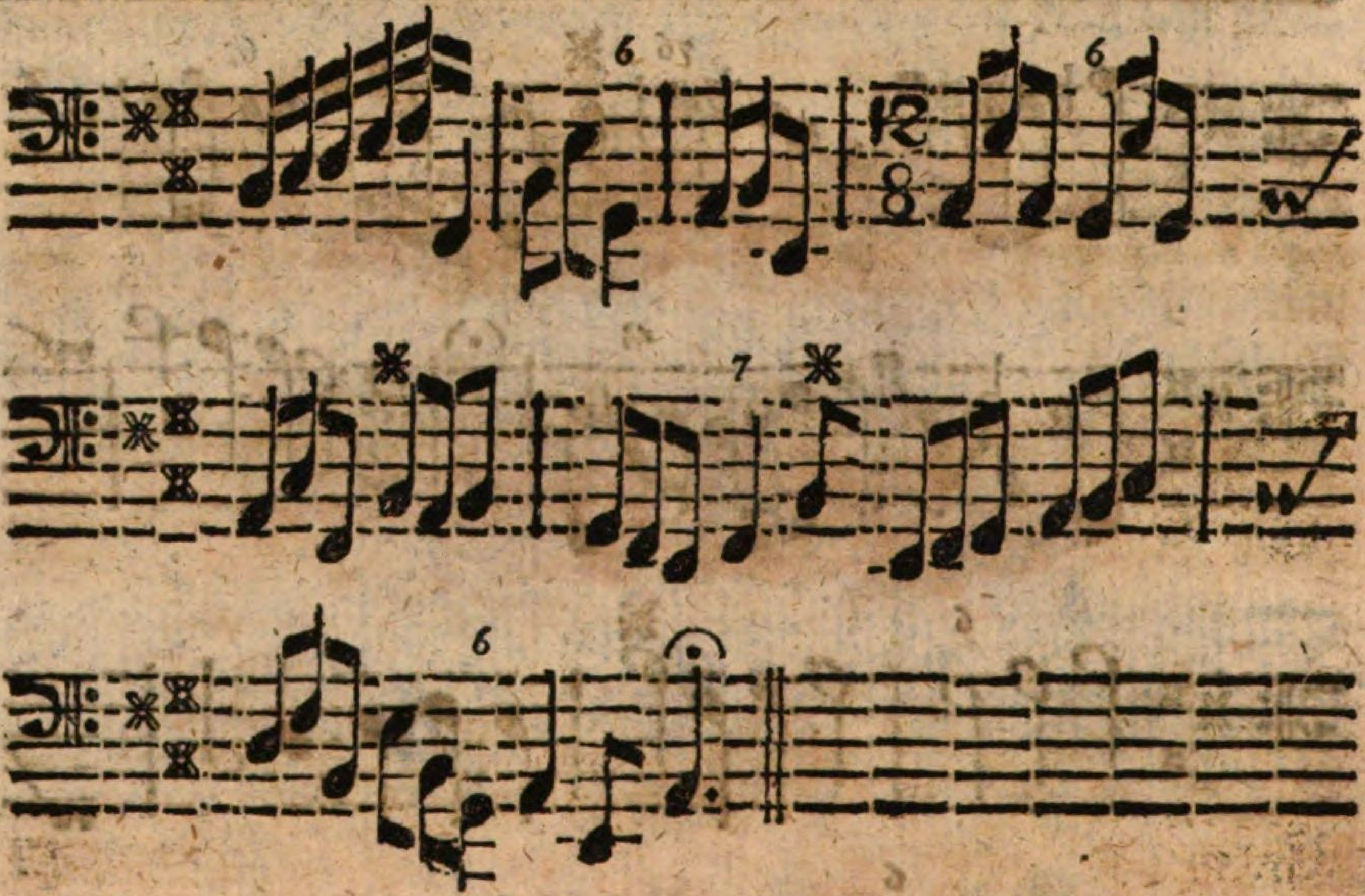
Basse aussuchen kan; wovon das folgende Capitel mehr Nachricht geben wird.

§. 17.

Ist aber ein Subjectum vorhero schon in der Music nicht unbekandt gewesen/ oder hat selbst Lust die übrigen schwehren Tone vollends zu absolviren so gehet man weiter/ und transponiret das vorige D dur, die 5te über sich in a ✳: Da es denn allezeit bey der Regel bleibt/ daß nichts neues zu lernen sey/ als die vorgezeichneten ✳ wohl zu observiren:

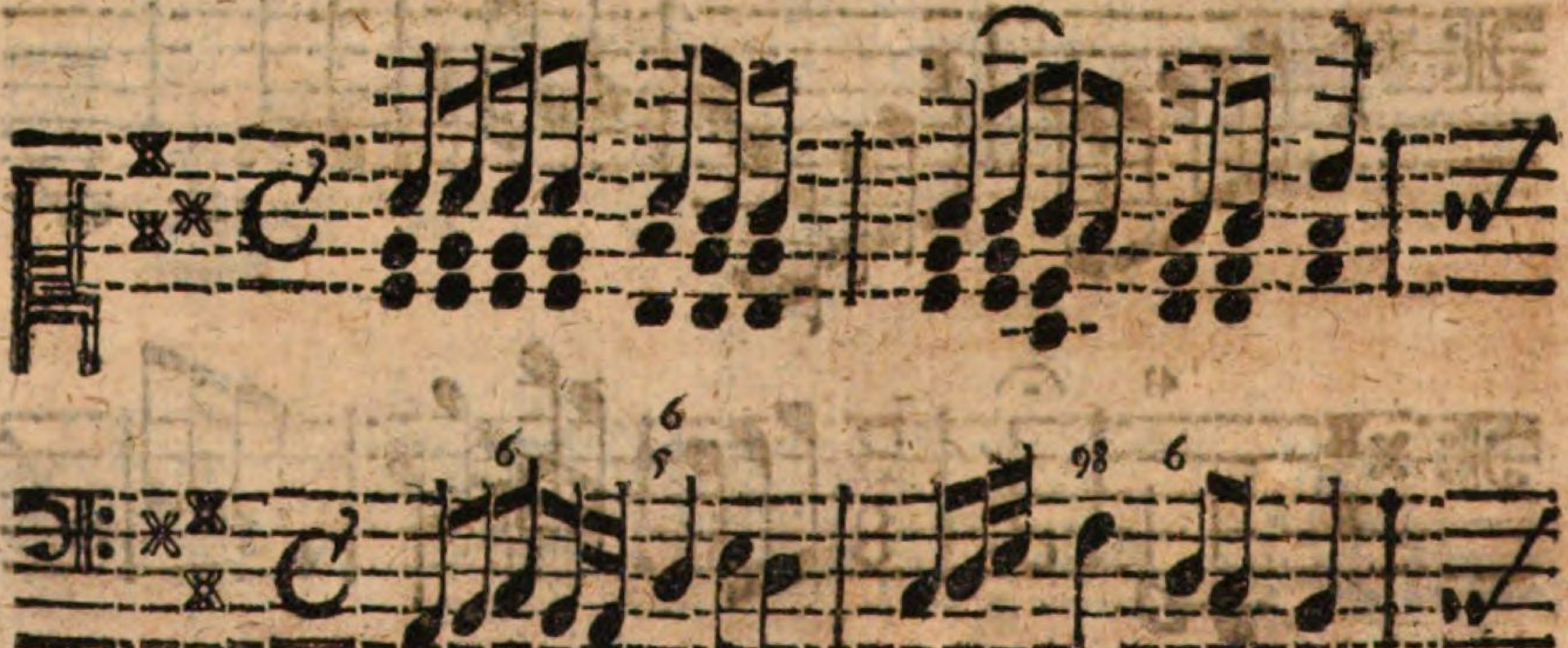


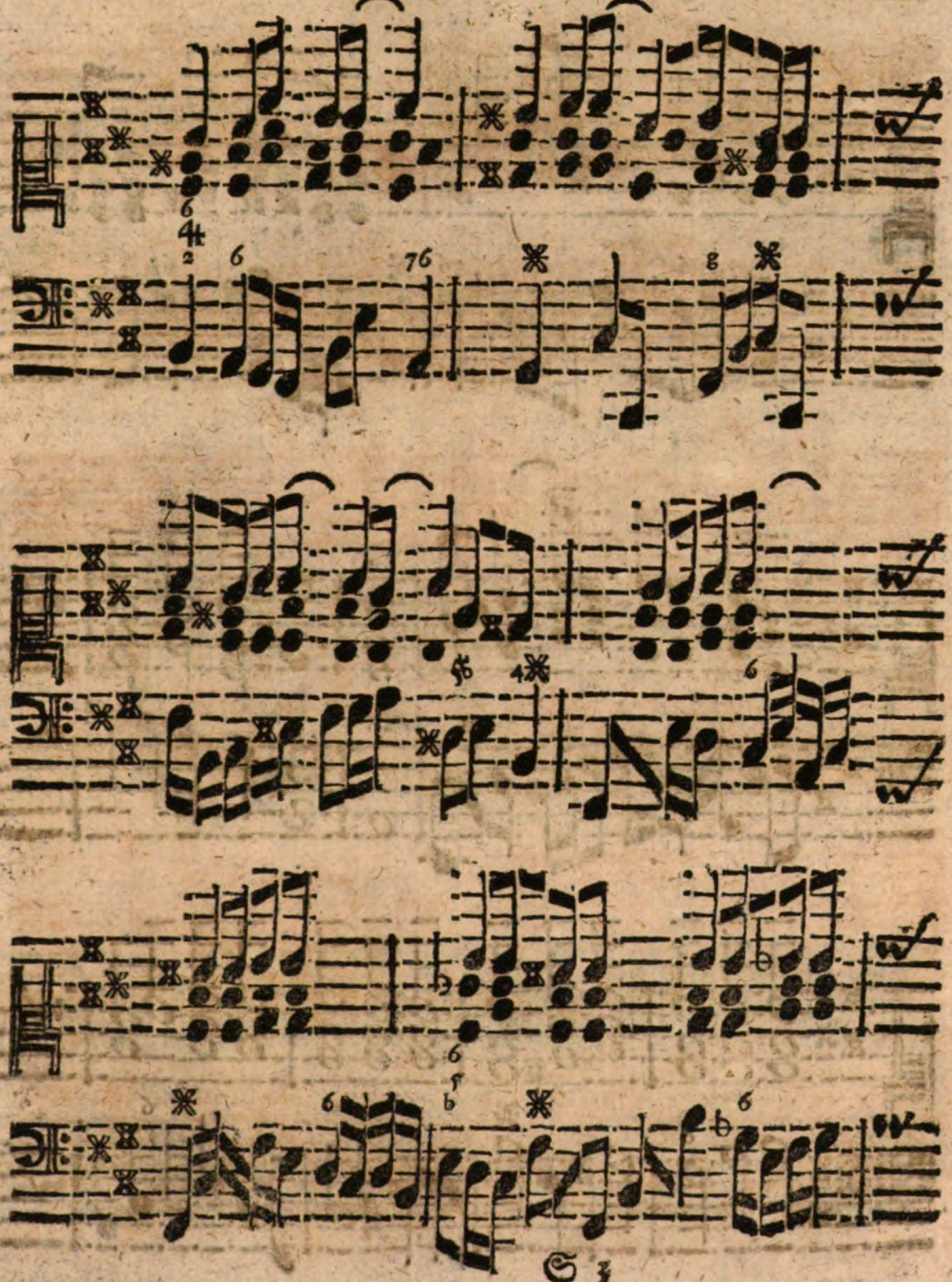


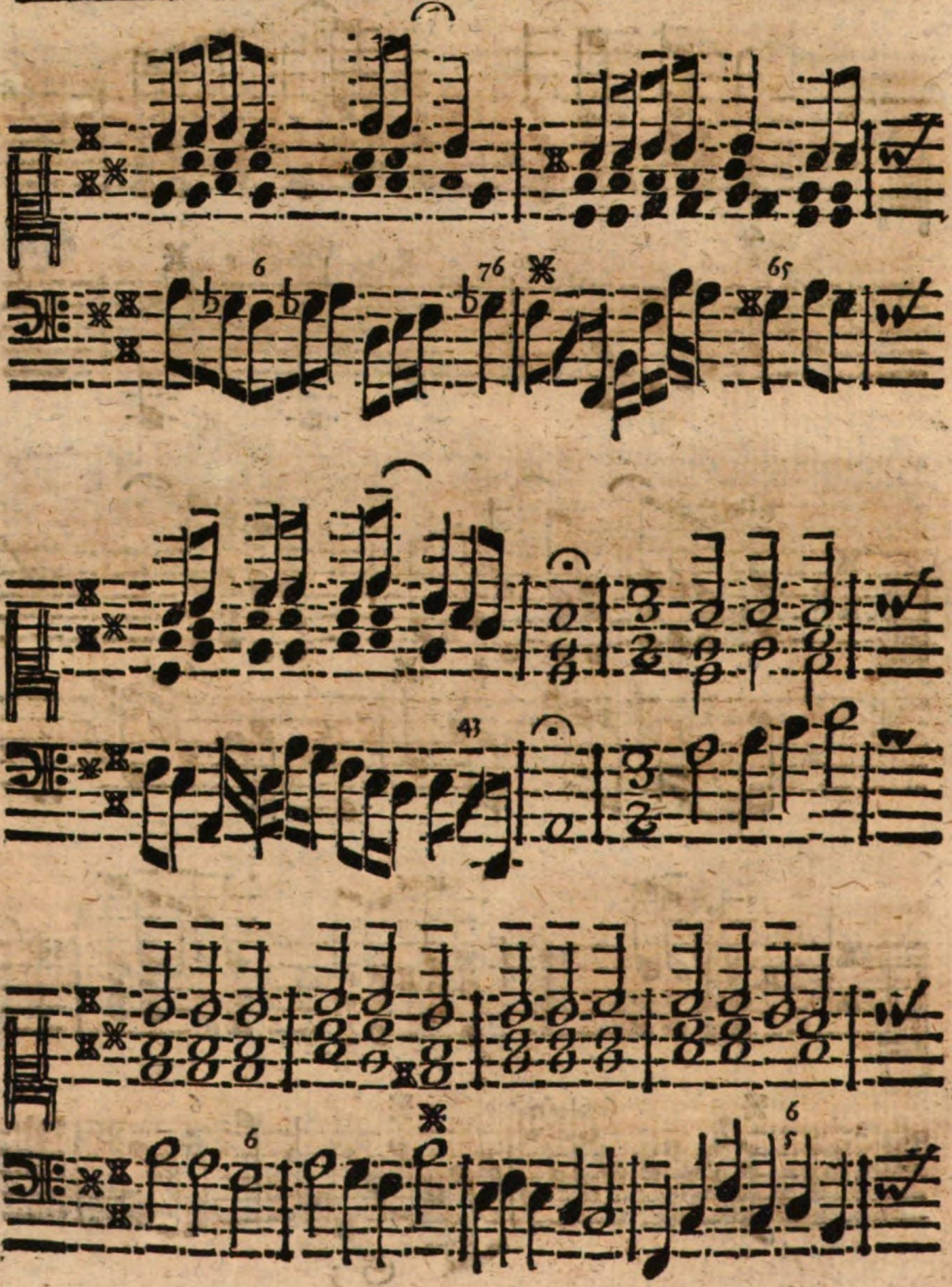


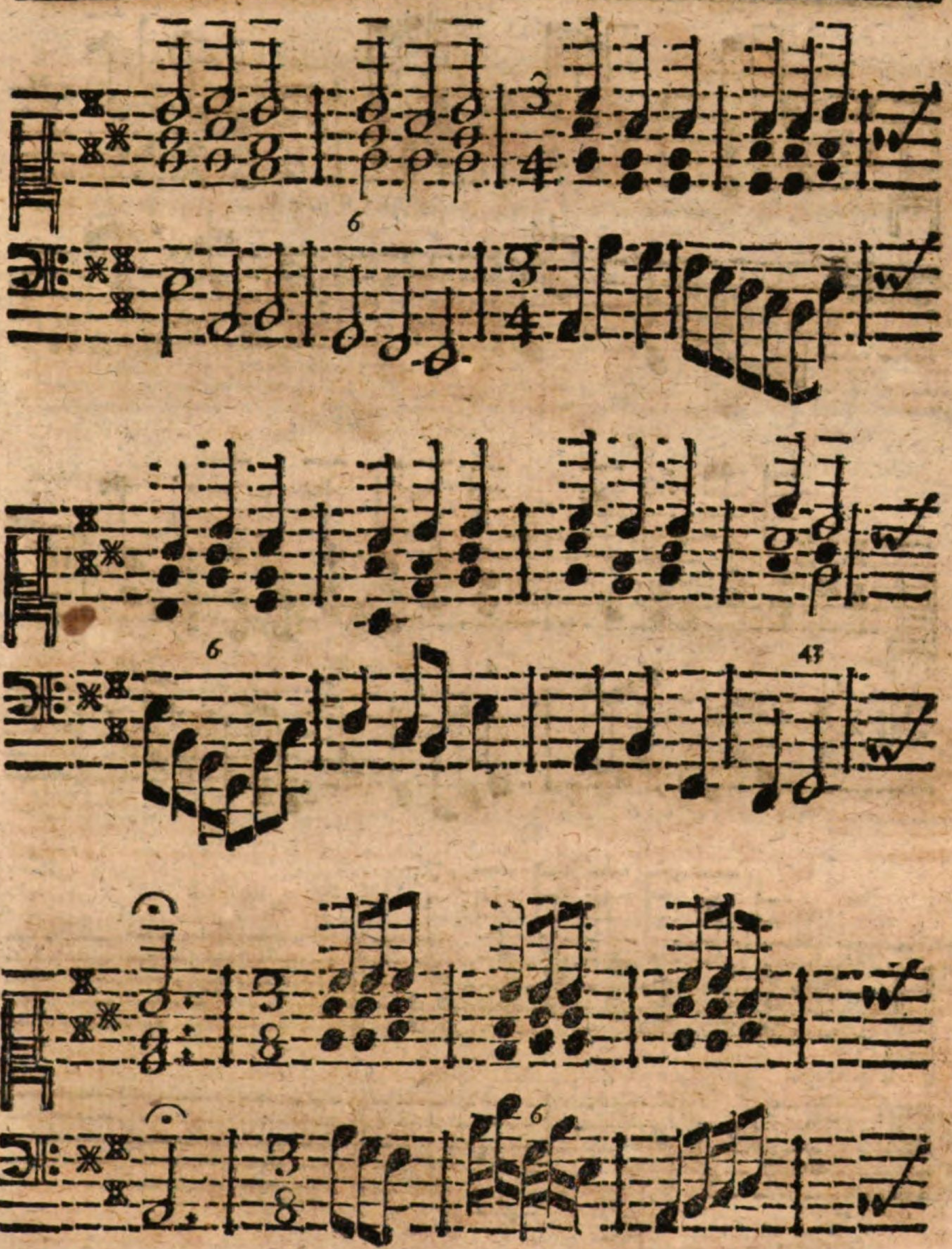
§. 18.

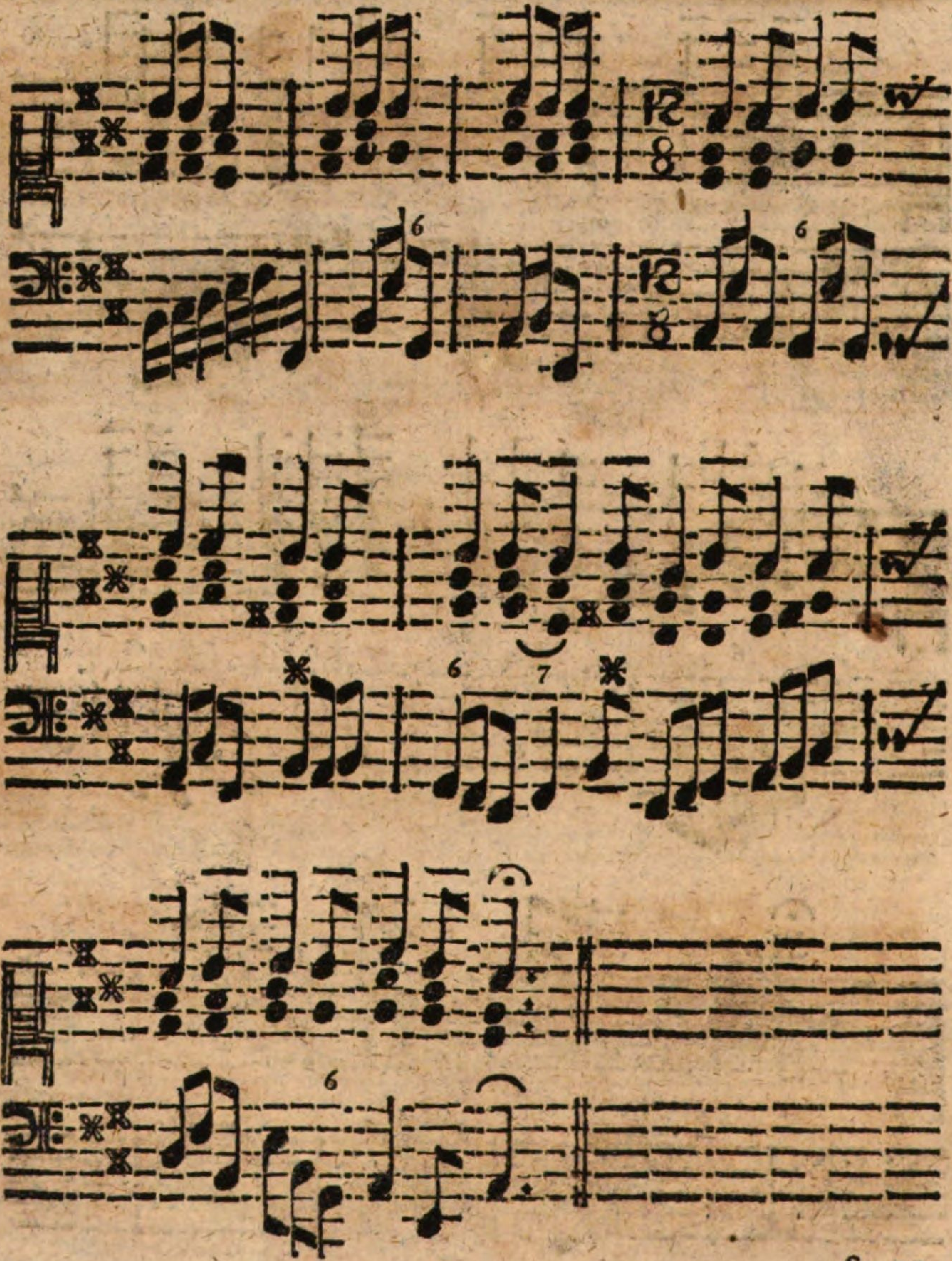
Solches wird gewöhnlich durch die 3. Haupt-Accorden exerciret: allenfalls aber und wenn es zu schwehr fallen wolte / nimmet man folgendes zu Hülffe:





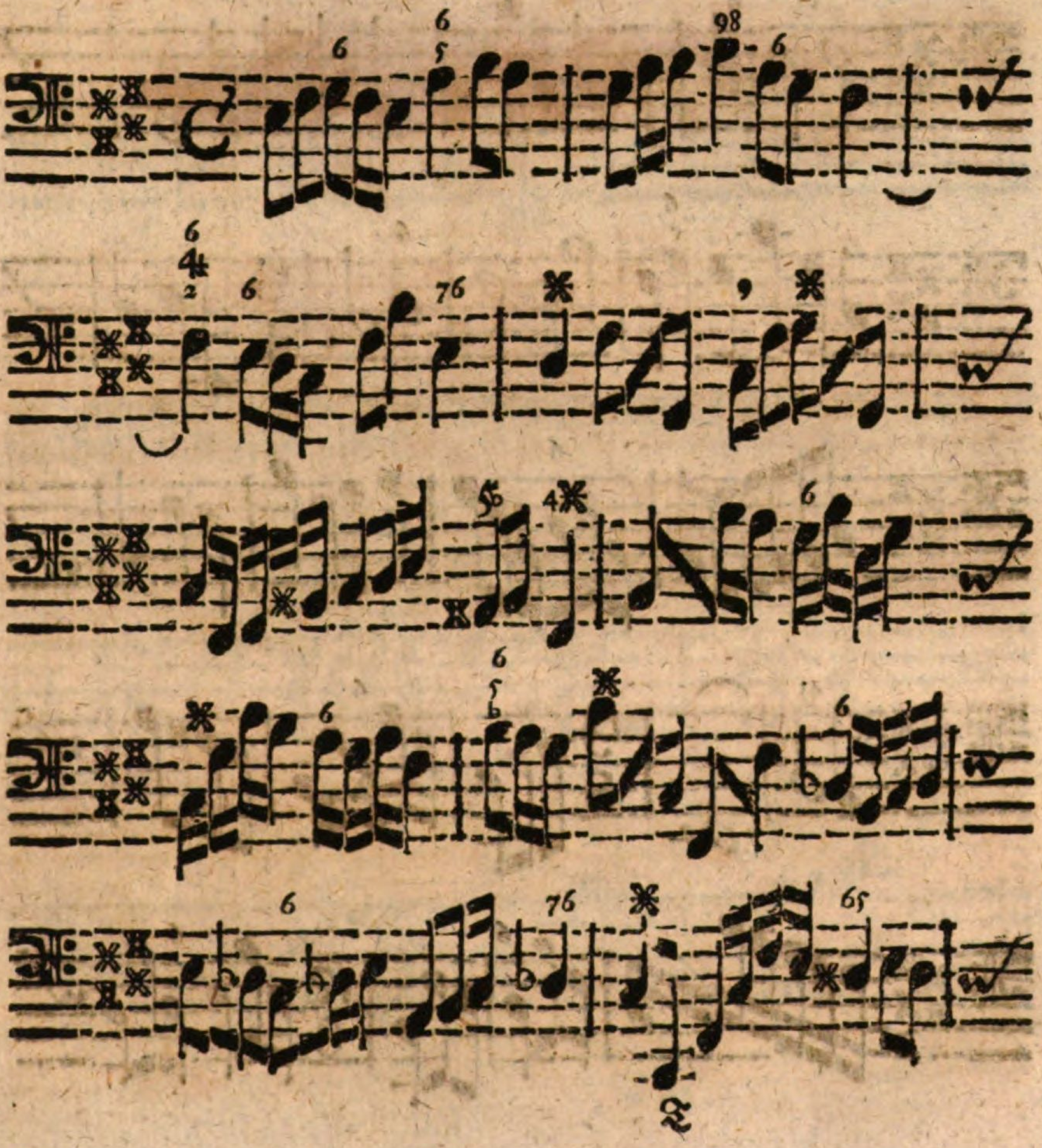


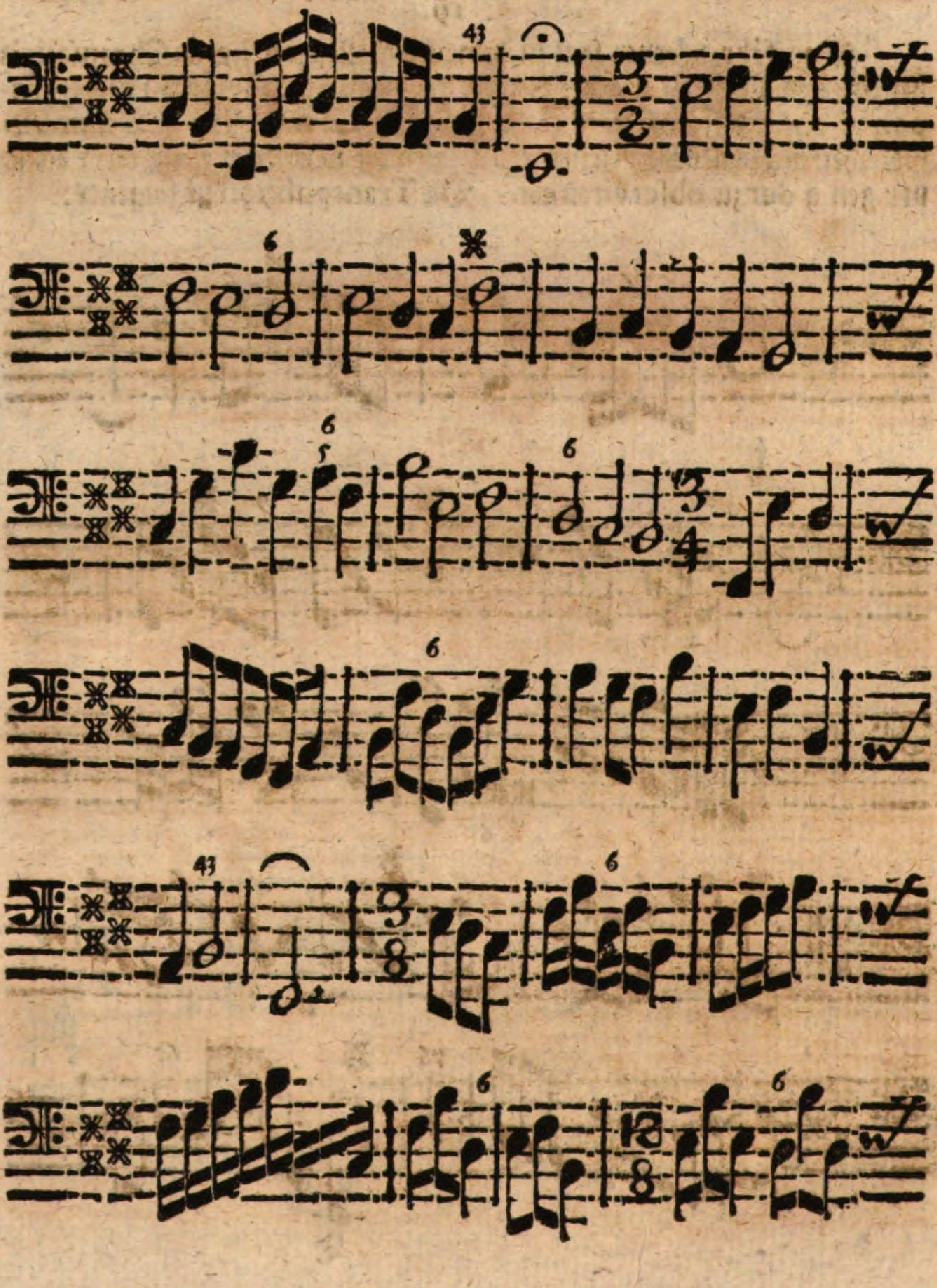


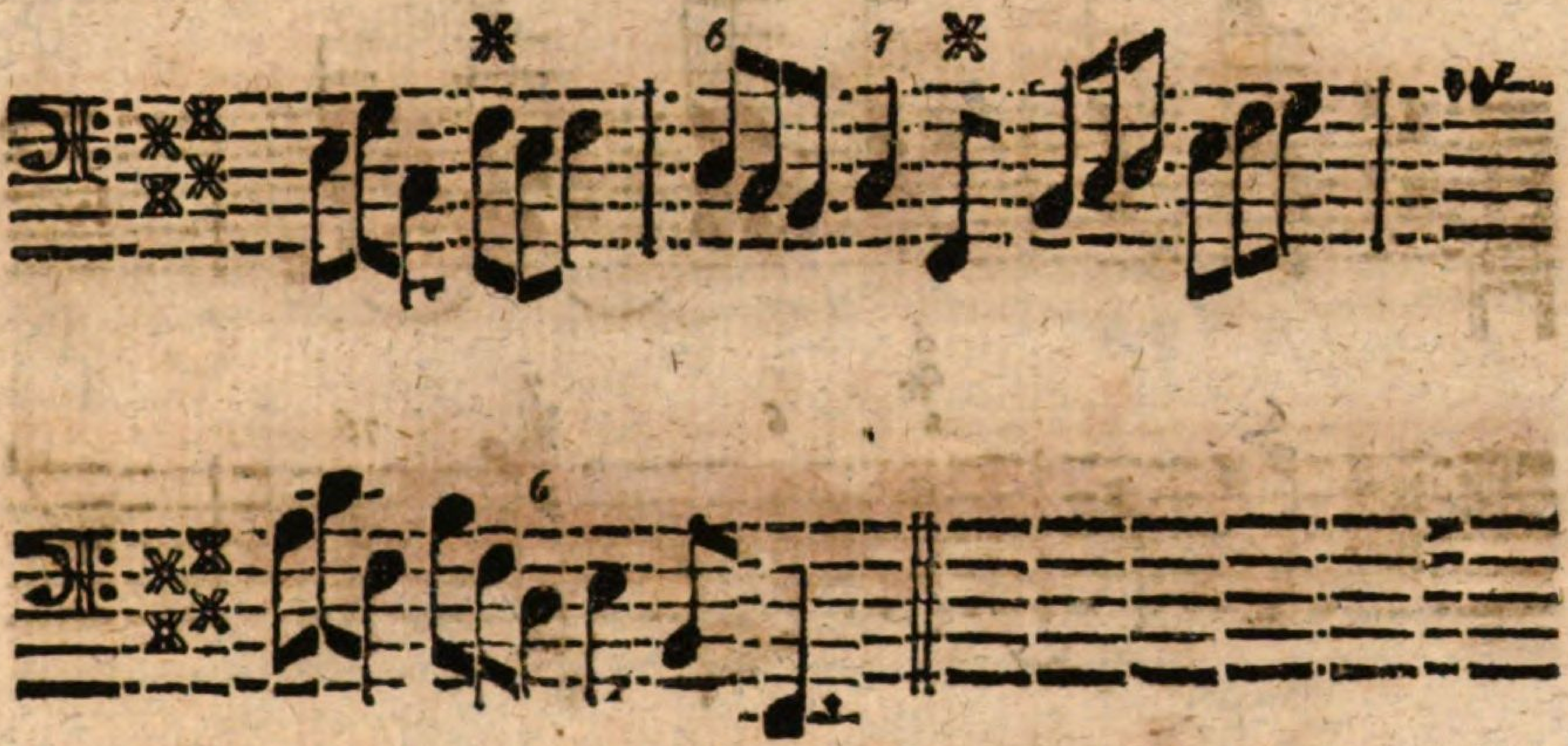


§. 19.

Man fähret ferner fort zu dem schwehrsten mit Signis Chramaticis bezeichneten Tone, (welcher neulich am meisten gebräuchlich) und transponirt das a ✱ ferner eine 5te über sich in e dur; allwo nach alter Gewohnheit nichts neues zu lernen / als daß man wiederum ein ✱ mehr als in vorigen a dur zu observiren hat. Die Transposition ist folgende:

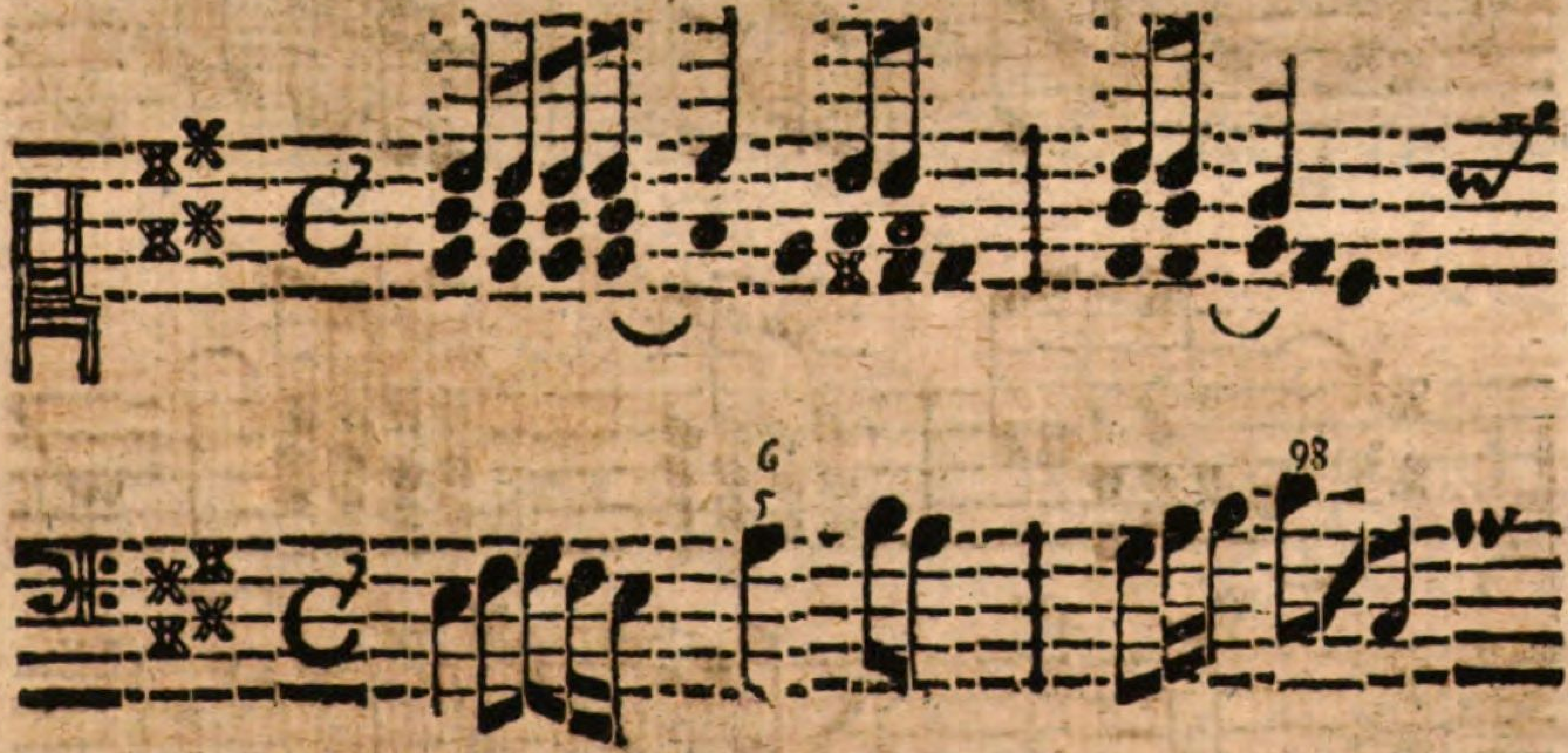


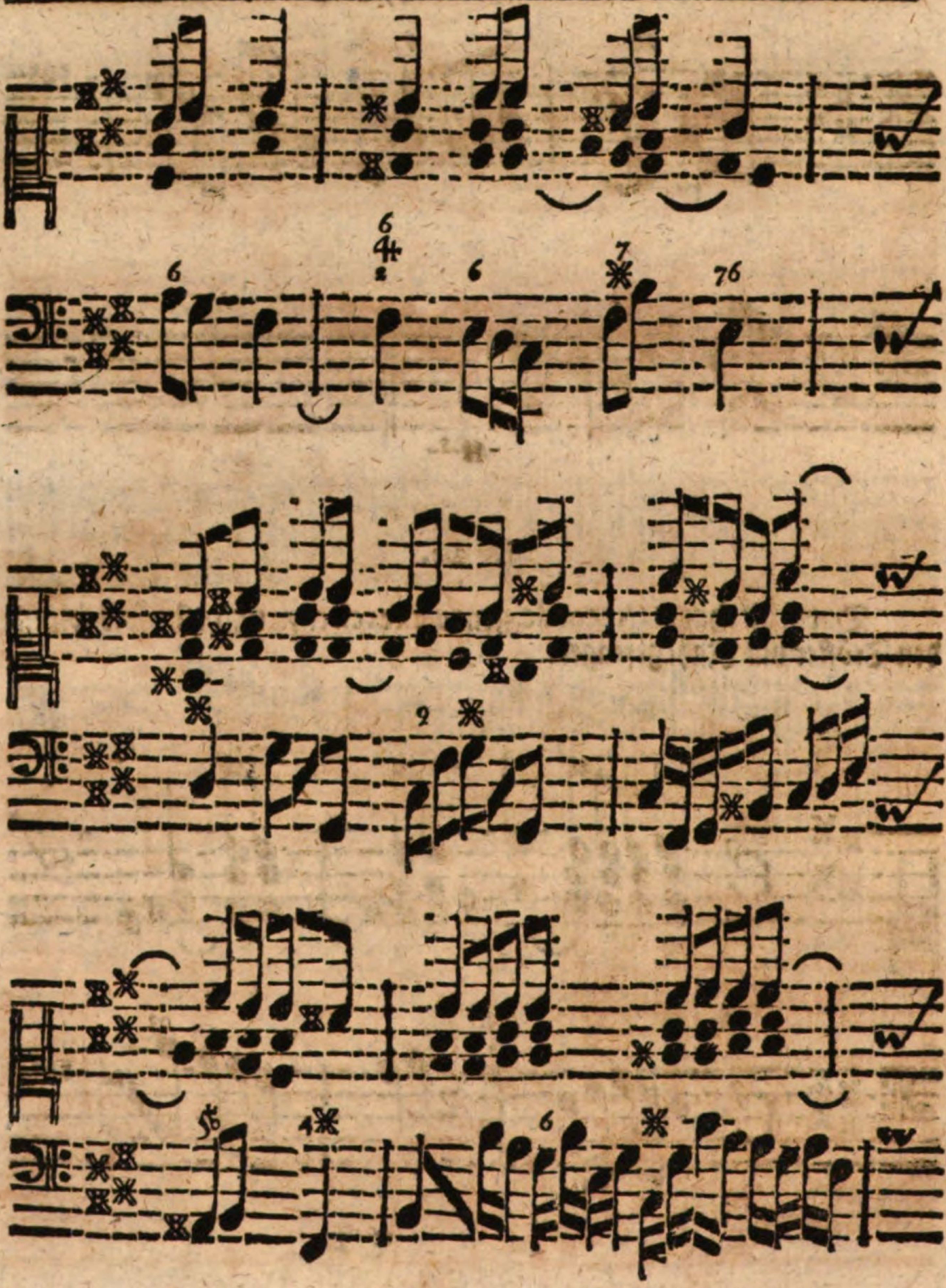


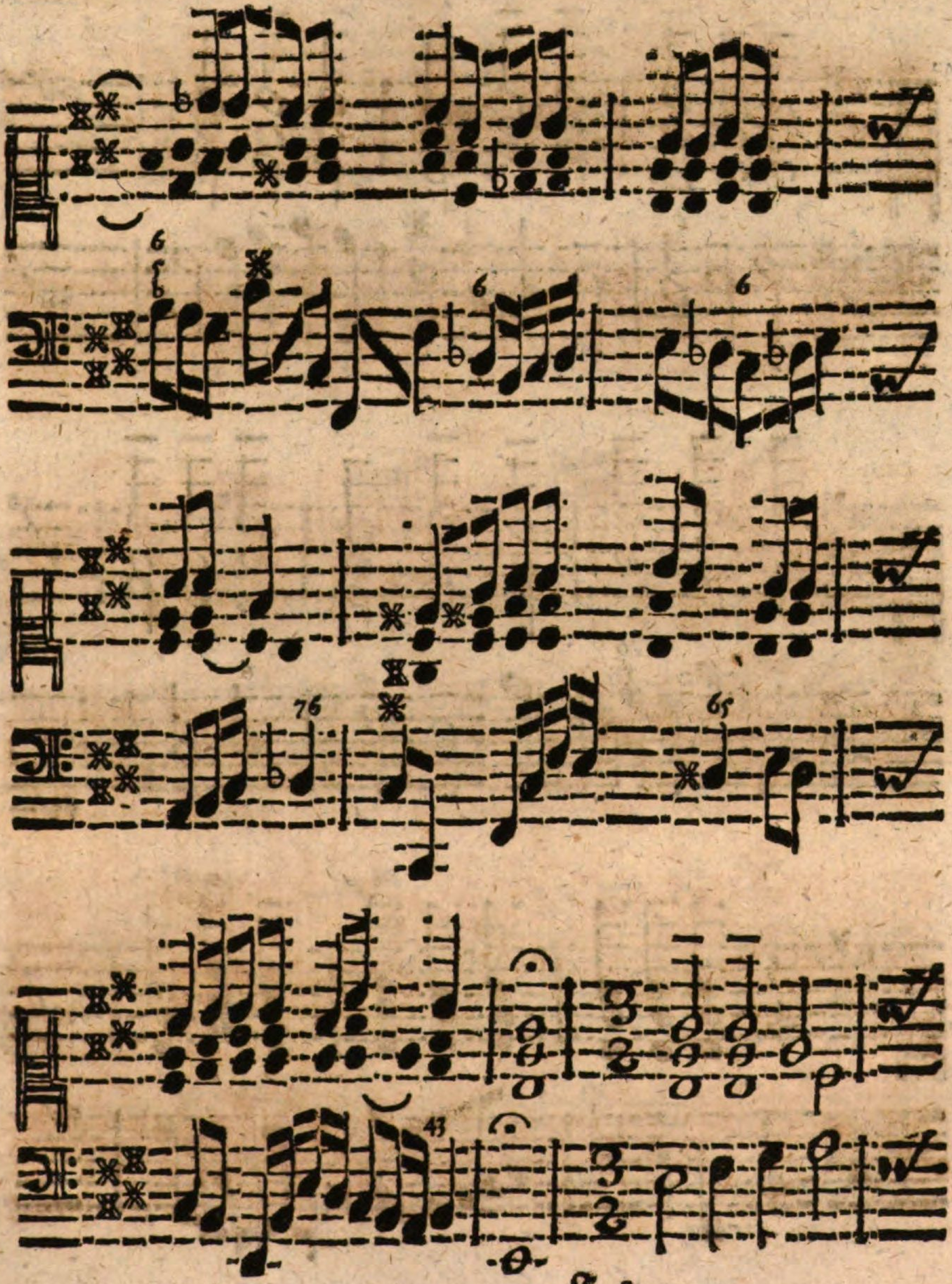


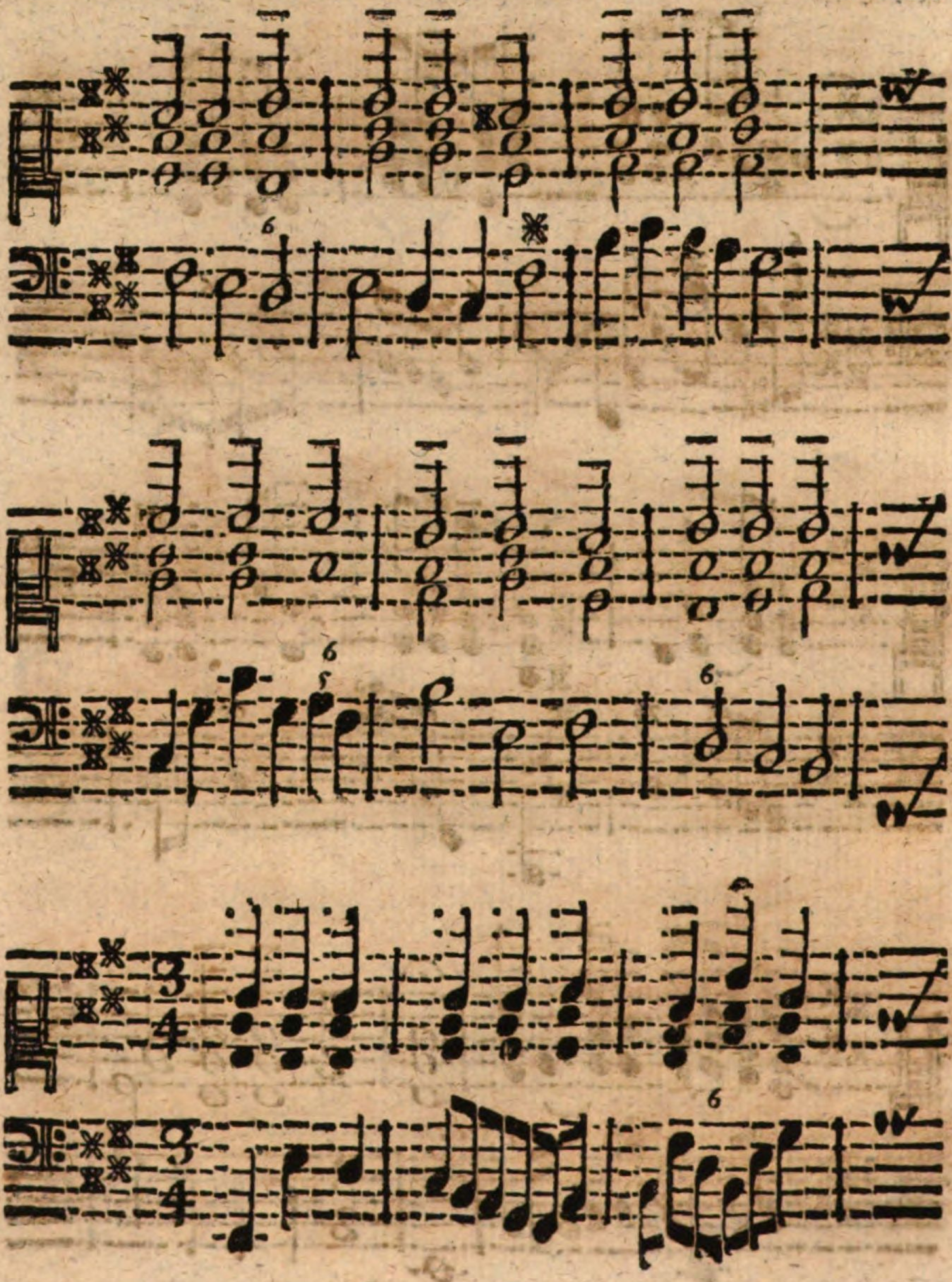
§. 20.

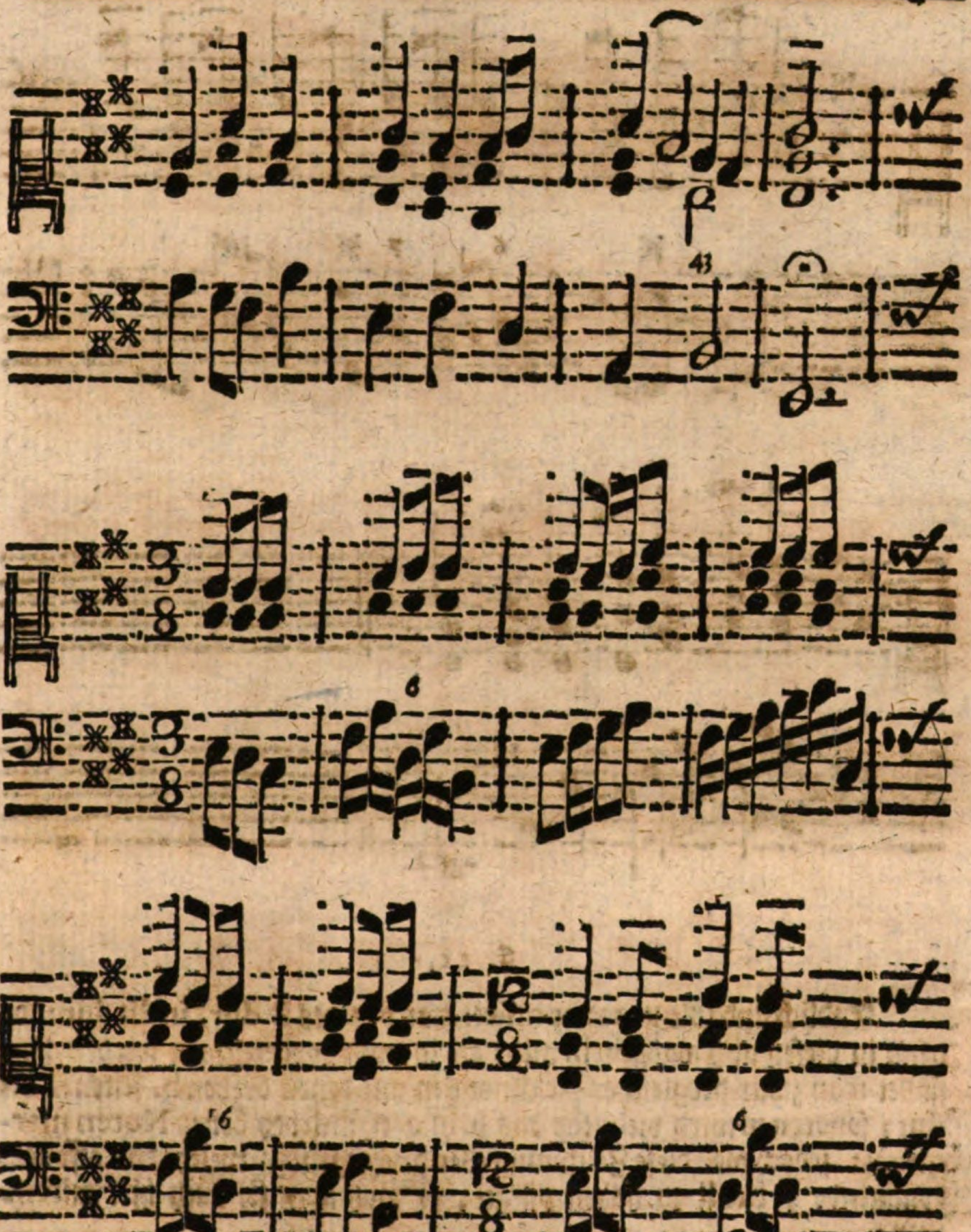
Durch die Haupt-Accorde genau exerciret / und allenfals folgenden Tröster um Raht gefraget:

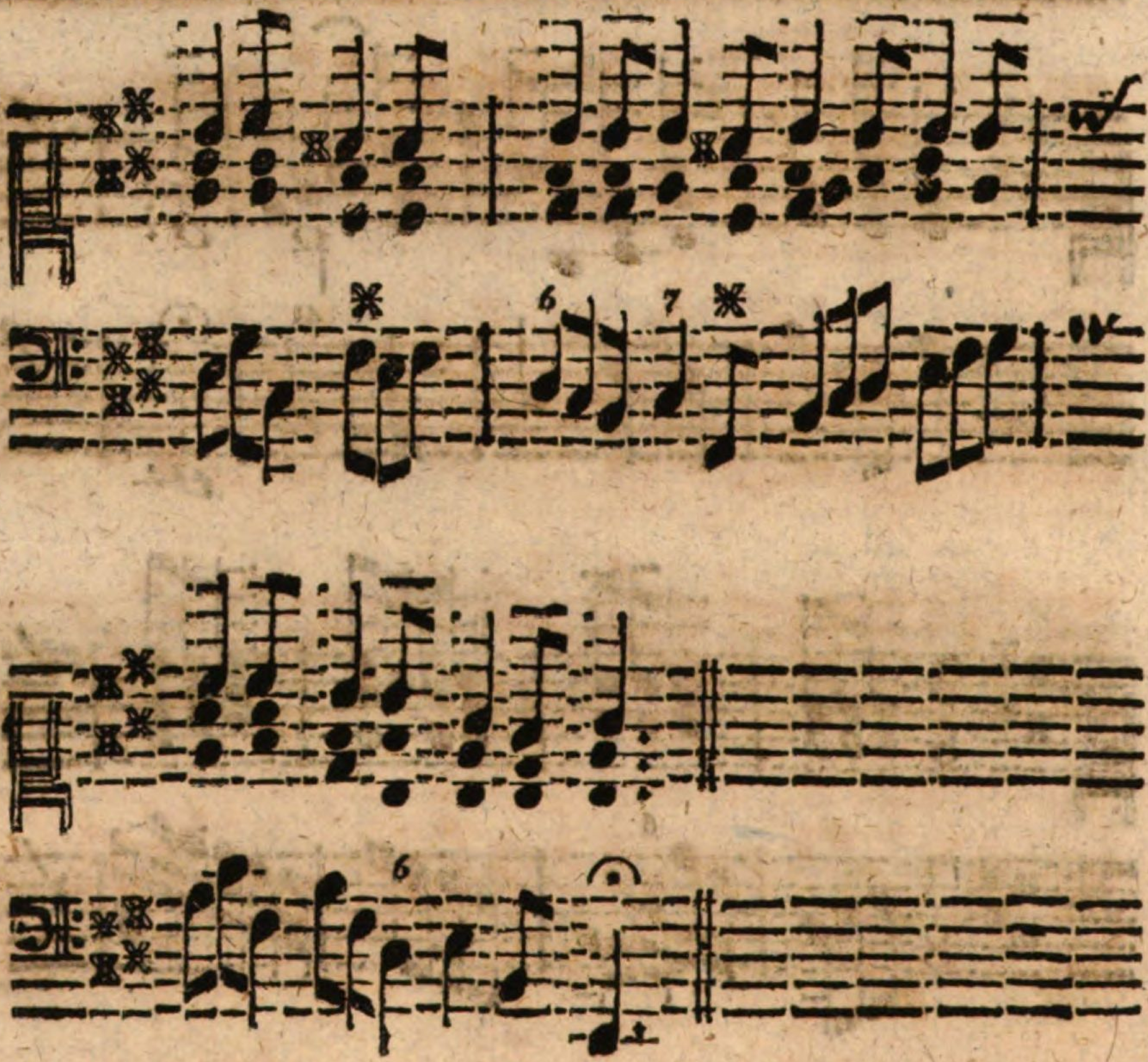






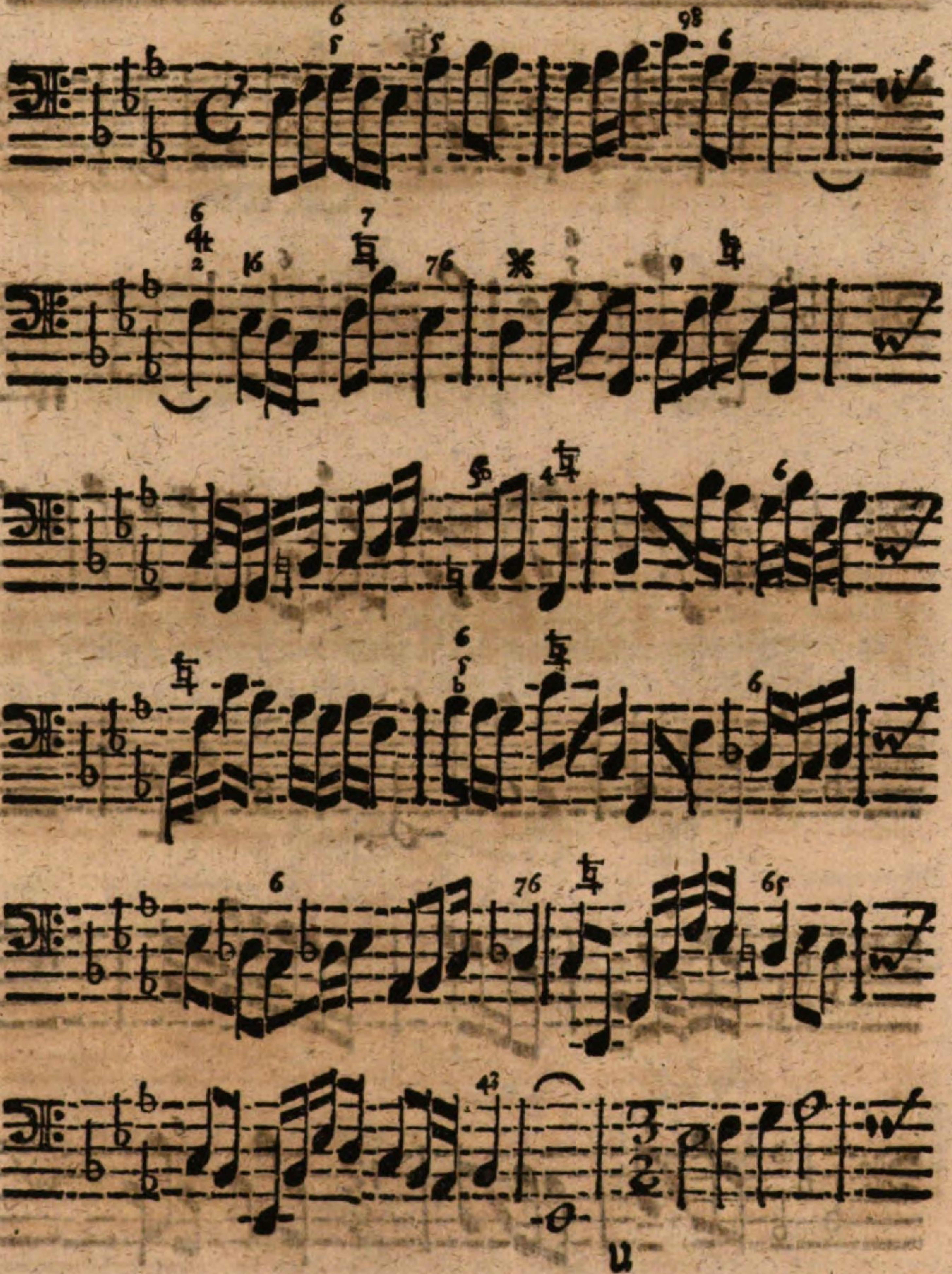


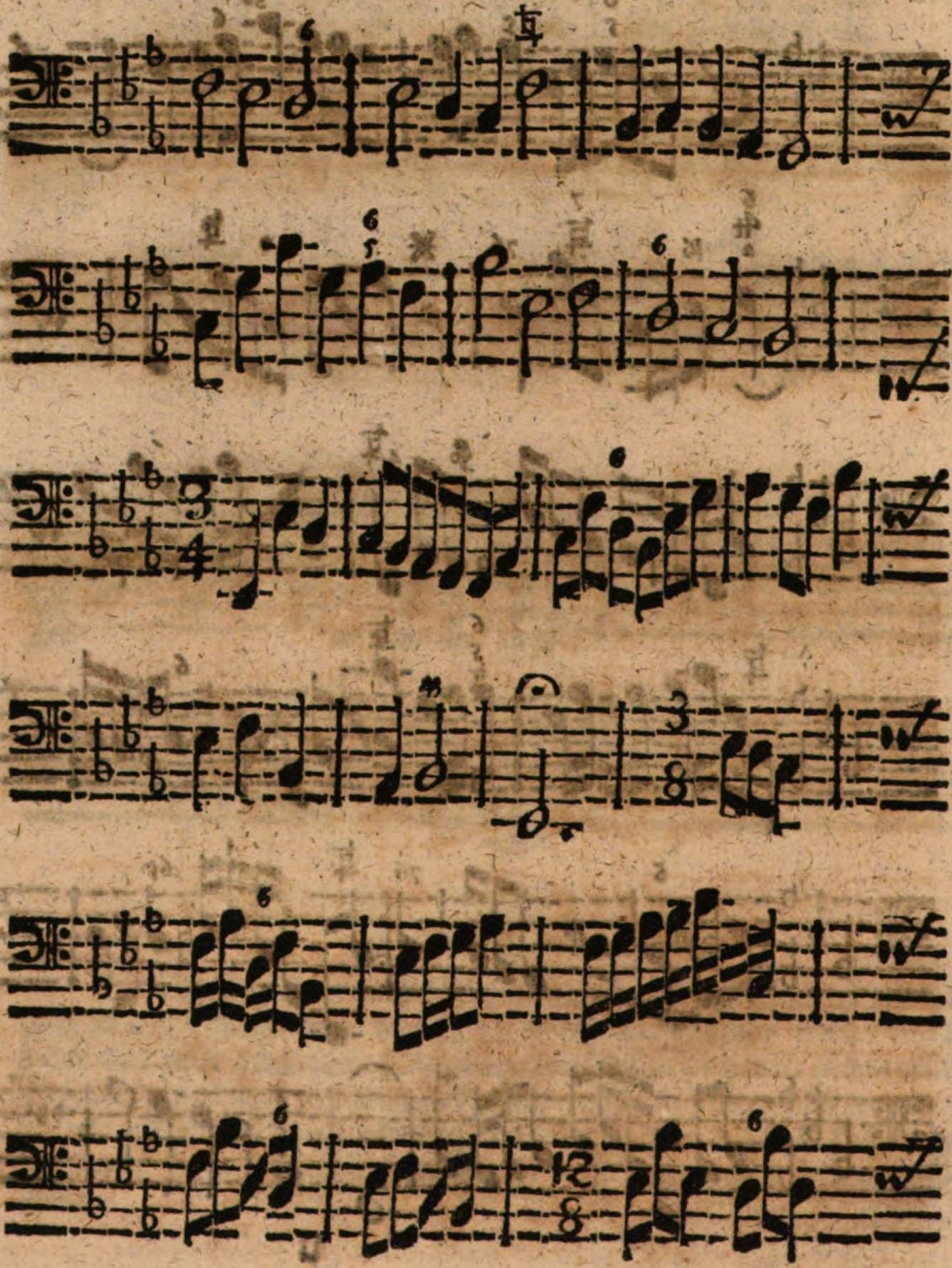


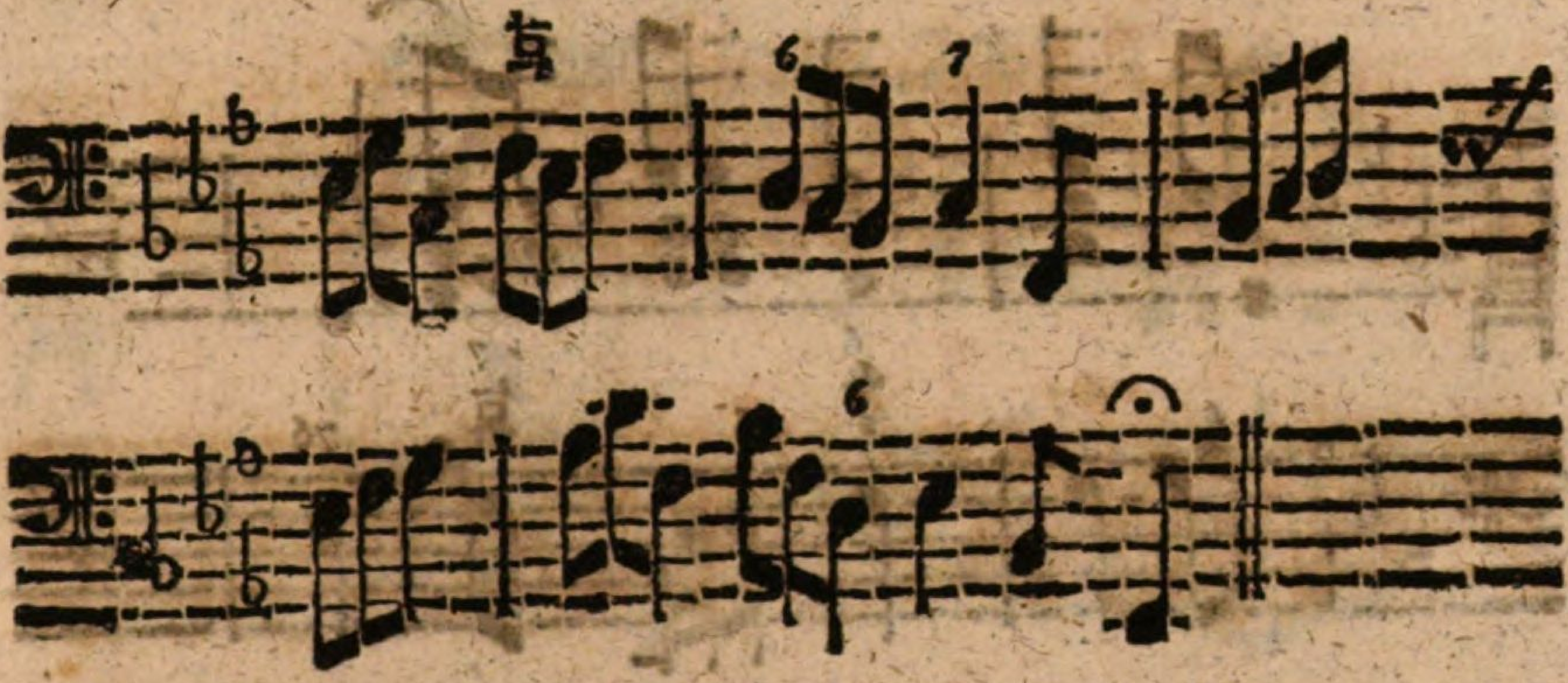


§. 21.

Endlich und zuletzt transponiret man voriges B dur, in dis dur; da denn in diesen abermahl ein b. mehr als in jenen vorgezeichnet wird. Und findet man zwar dergleichen Zeichnungen mit denen dreyen b. selten in dis dur, sondern es wird vielmehr das b. in a. erstlich bey denen Noten marquiret: jedoch weil diese Zeichnung eben diejenige ist / welche das offt vorkommende f moll zu haben pfleget; so muß man sie auch hier mitnehmen:

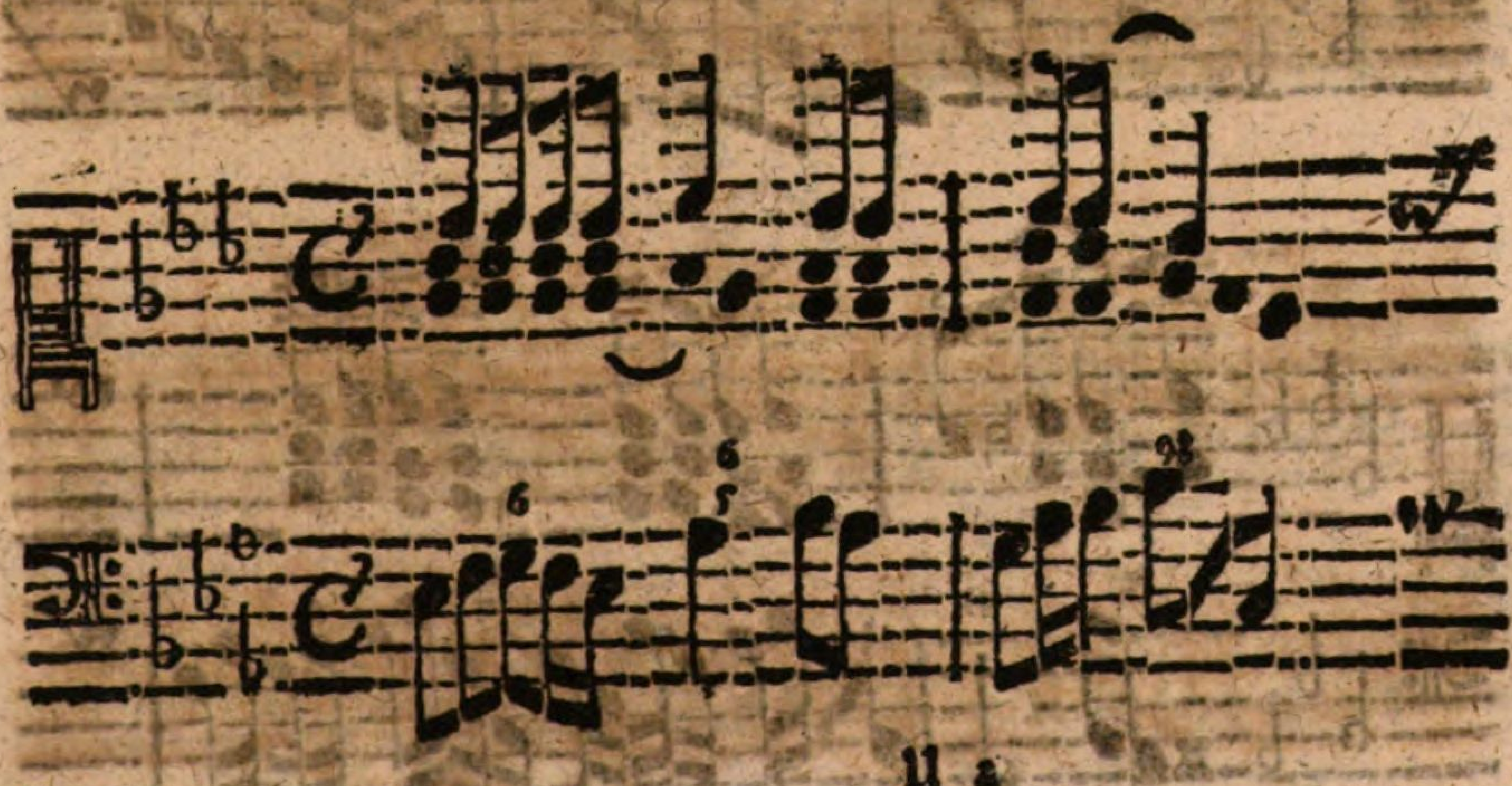


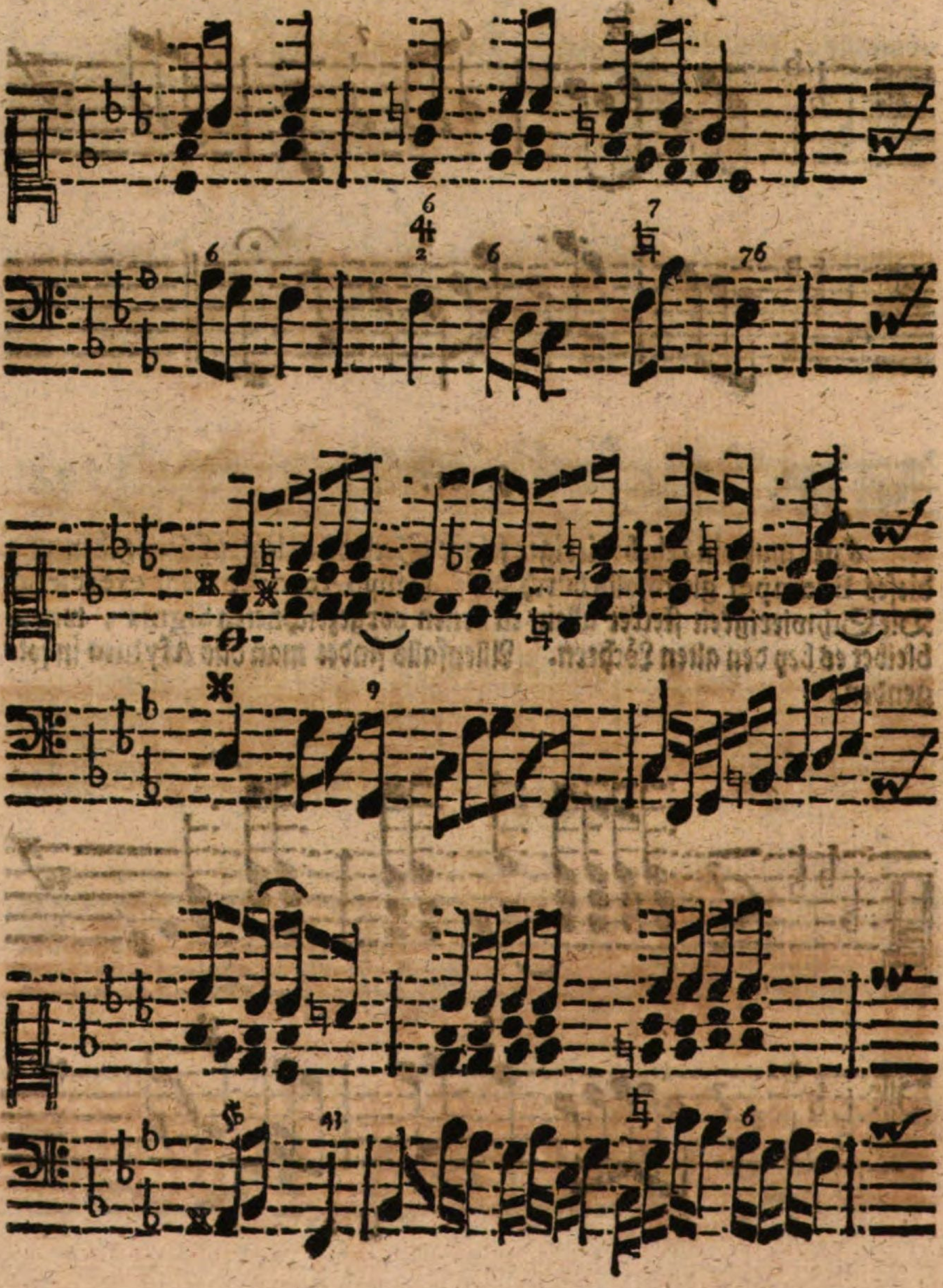


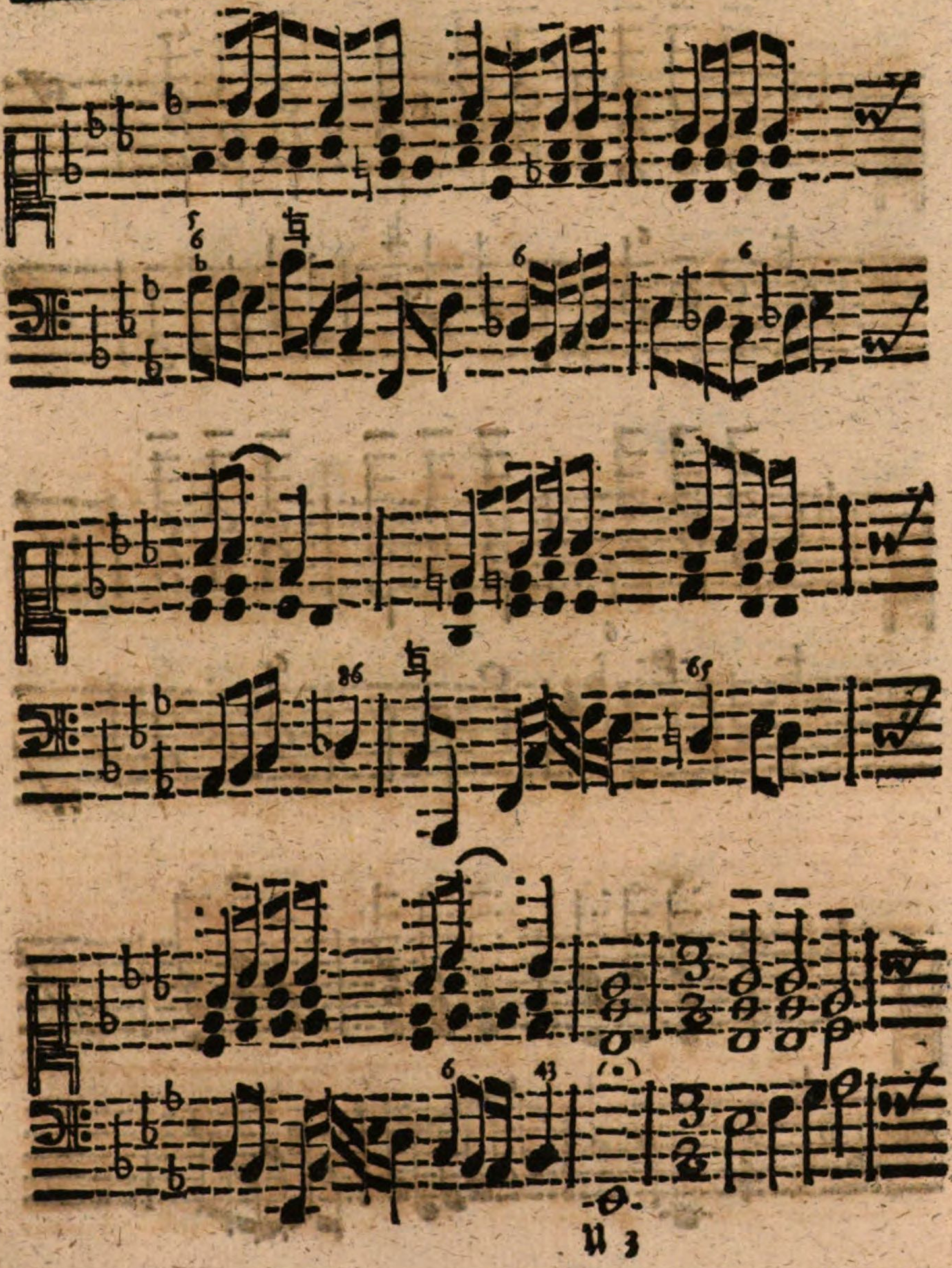


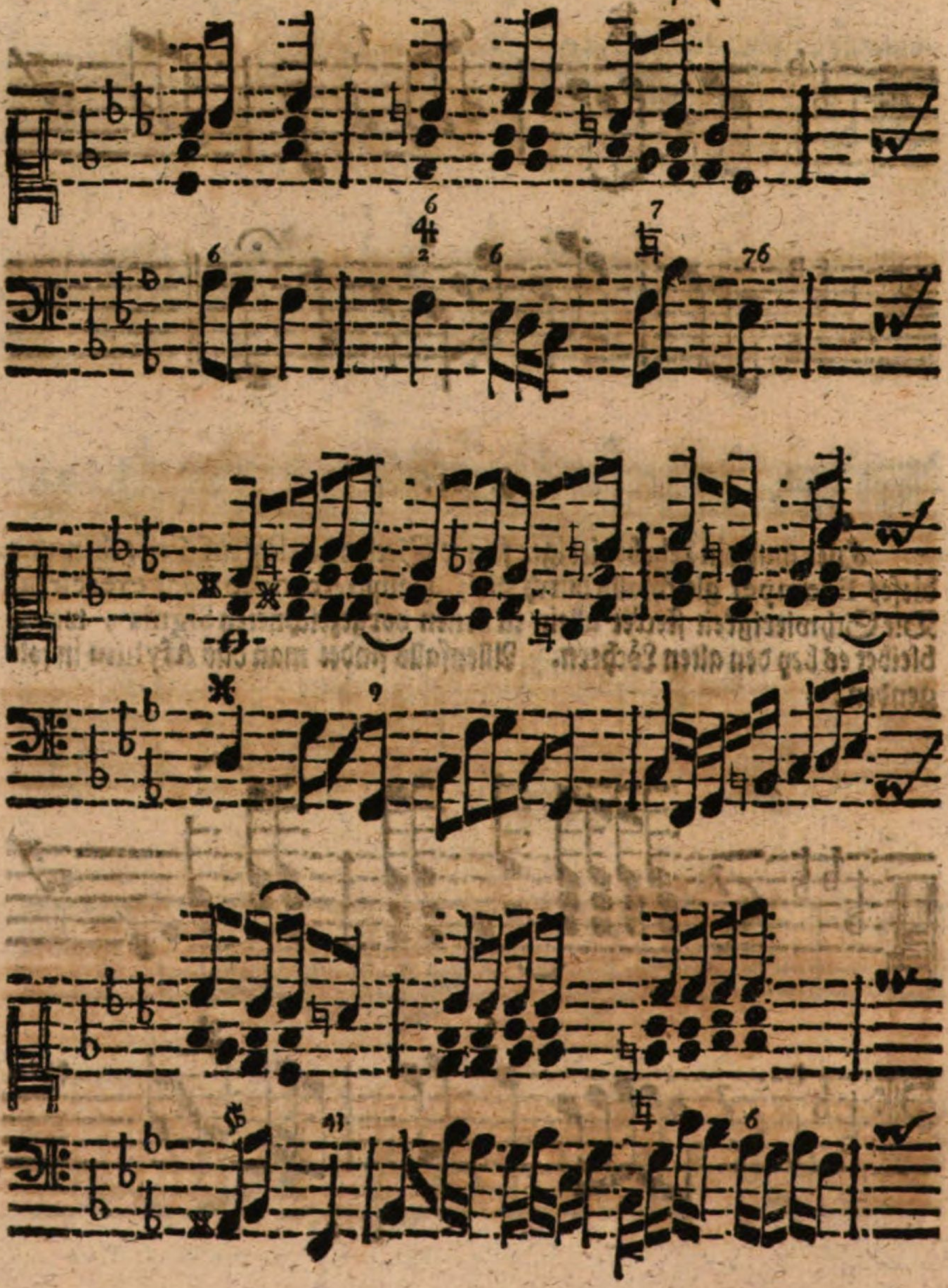
§. 22.

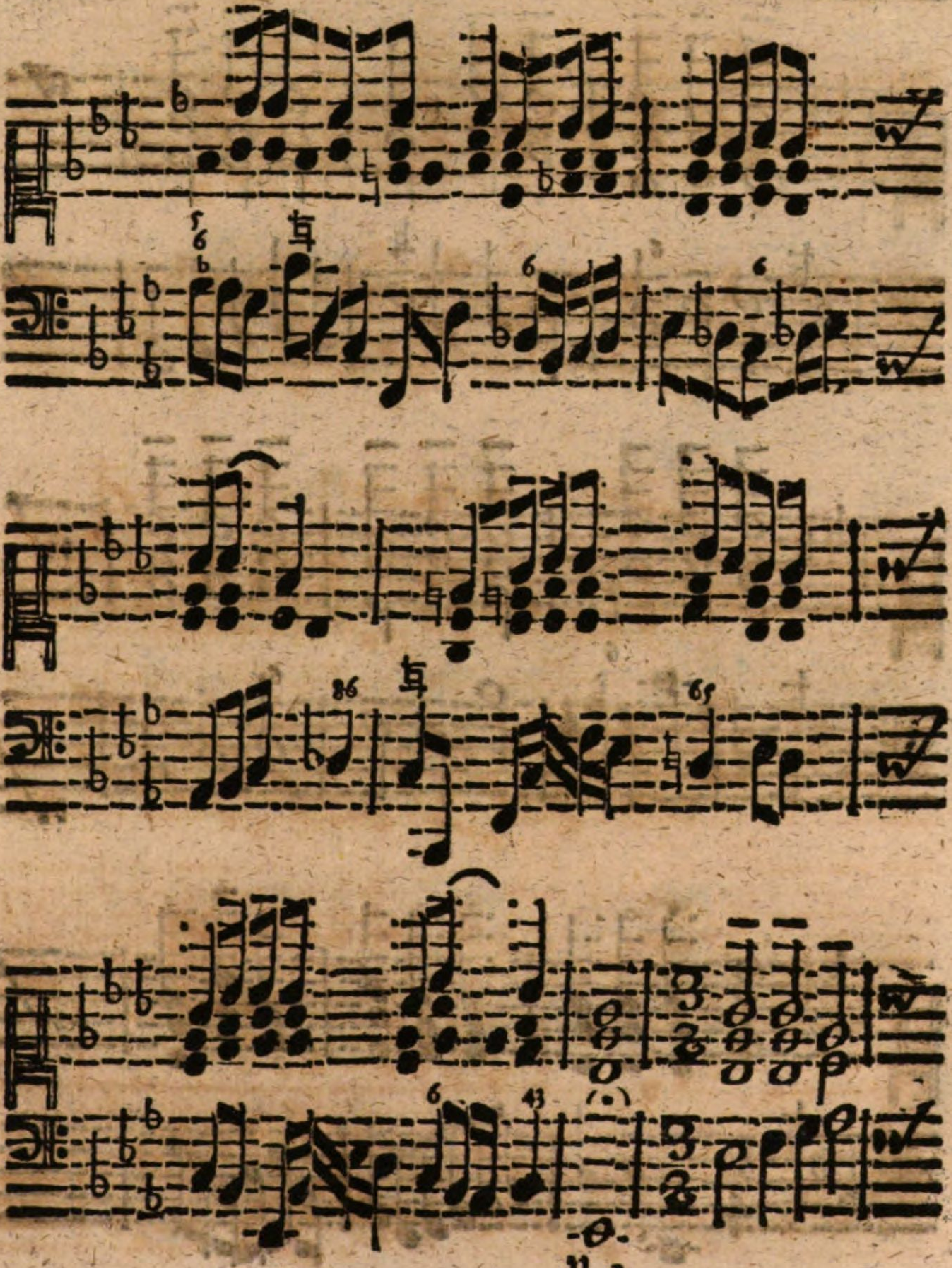
Hier muß ein Lehrbegieriger seiner Seelen den letzten Stoß geben/und dieses Exempel gleichfalls durch die 3. Haupt-Accorde wohl exerciren. Die Schwierigkeit stecket allein in denen vorgezeichneten Signis, weiter bleibet es bey den alten Löchern. Allenfalls findet man das Asylum in folgenden:



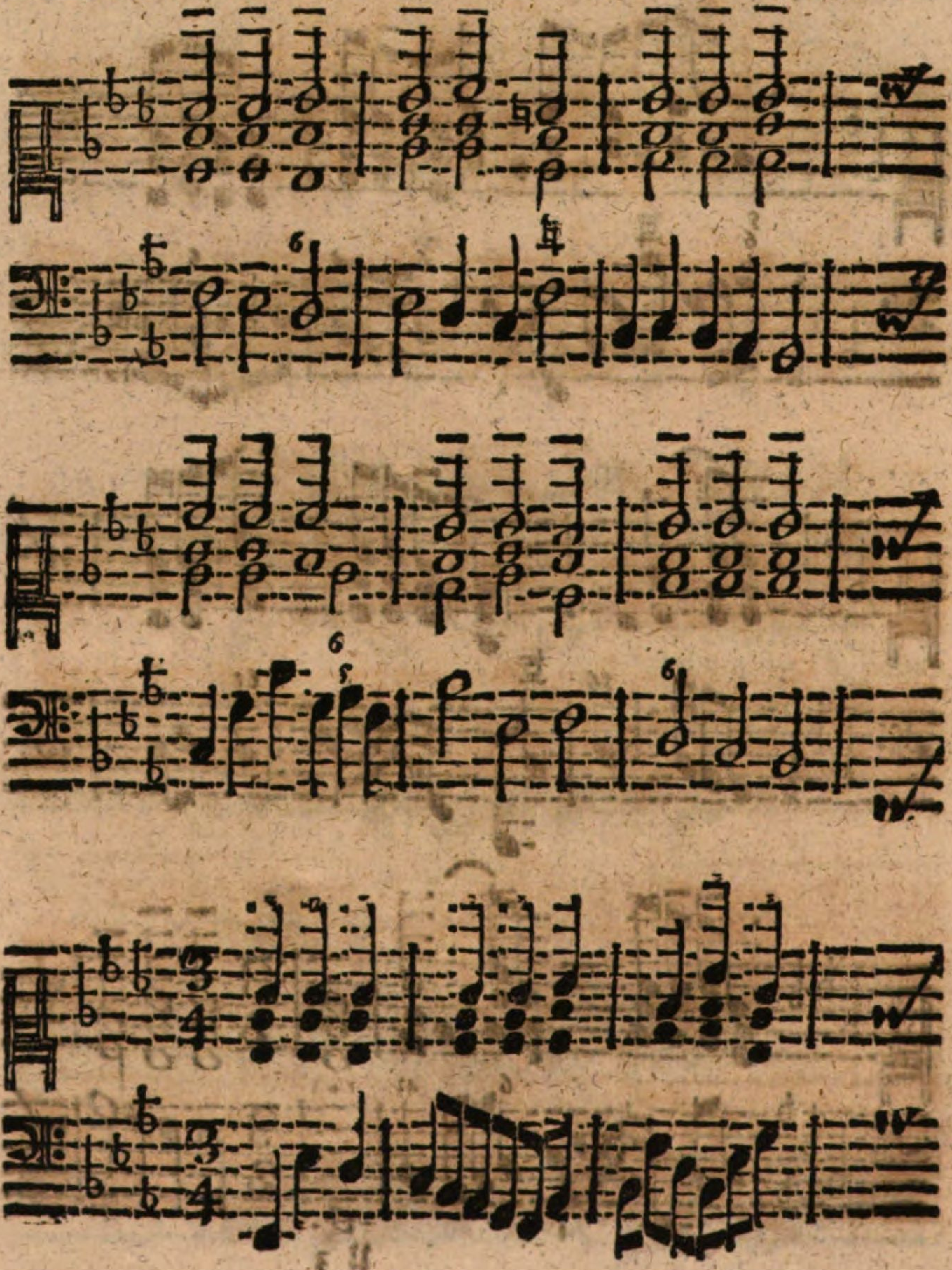


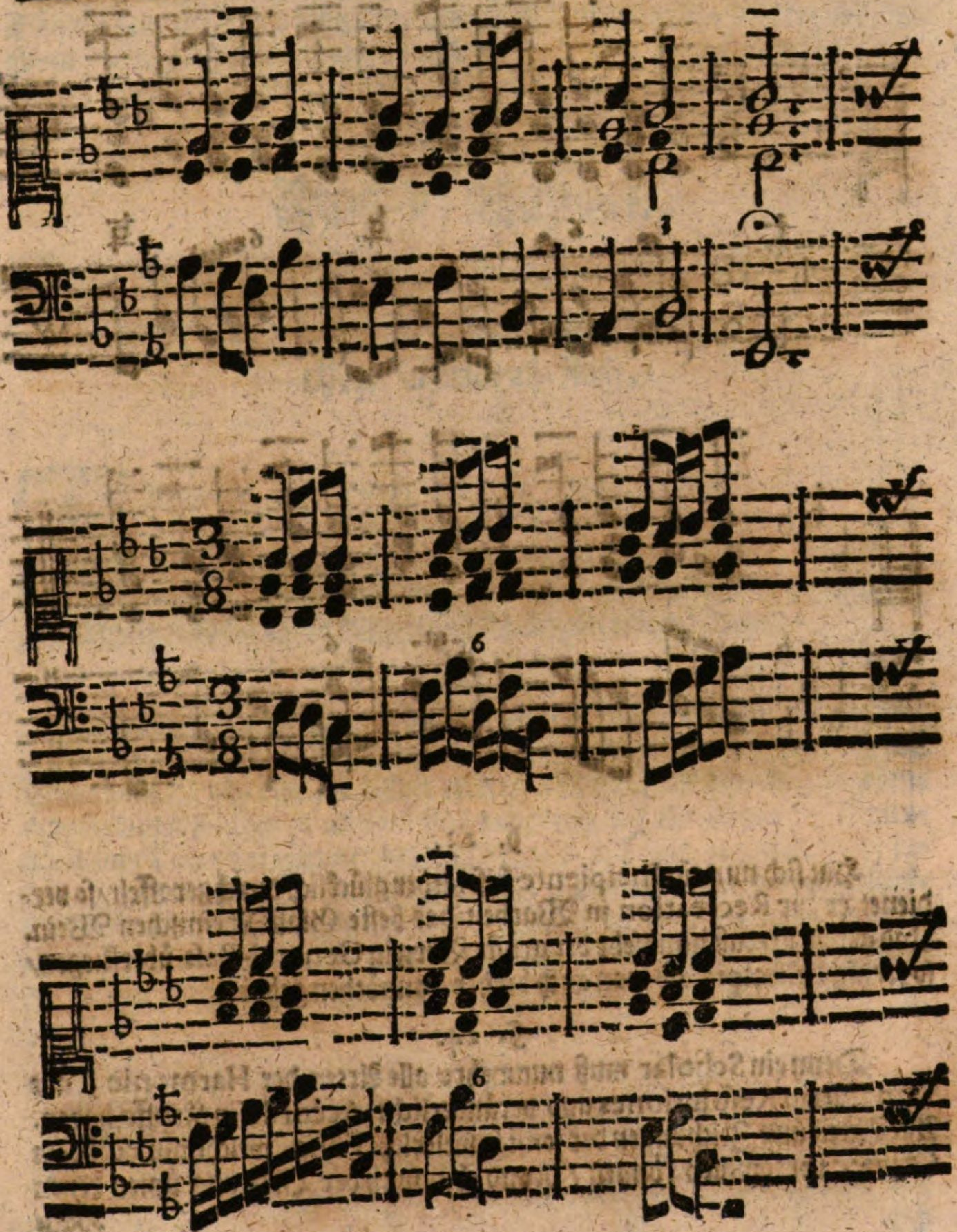


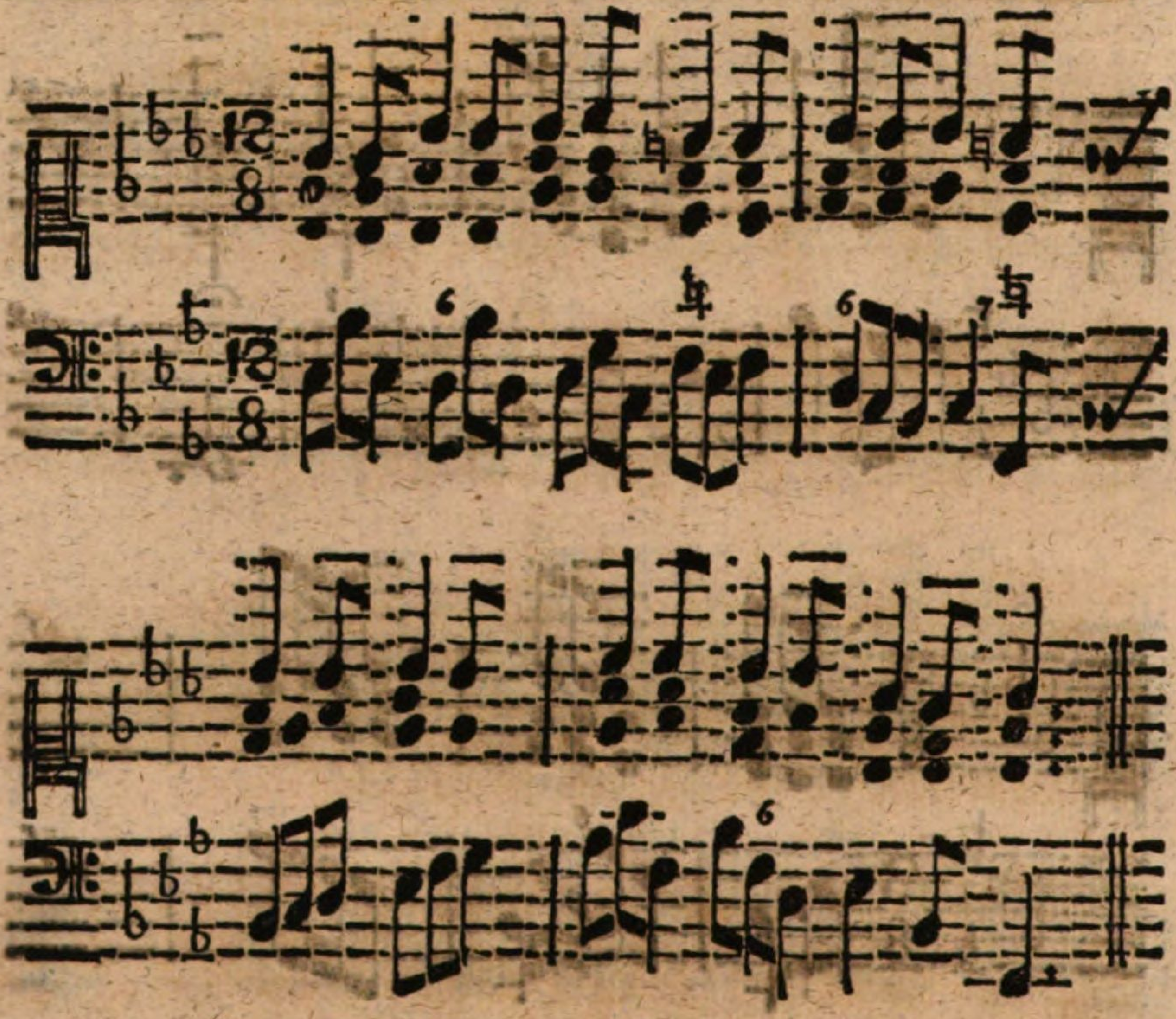




U 3







§. 23.

Hat sich nun ein Incipiente biß hieher glücklich durchgeraffelt/ so verdienet er zur Recreation in Warheit das beste Glaß Rheinischen Wein. Und gewiß ist/ daß nunmehr der gröste Berg in General-Baß überstiegen/ so wenig Principia, als man auch bißher vonnöthen gehabt.

§. 24.

Denn ein Scholar muß nunmehro alle Arten der Harmonie, alle Signaturen/ Resolutiones und veränderliche Accorde in Kopffe haben. Alle Arten und Zeichungen der sonst so vielerley Tone, welche nur auff dem Clavier vorkommen können / seynd ihm nach der Ordnung unter denen Hän-

Händen gewesen; und kurtz/ durch die so öfftere Wiederholung der Signaturen/ der 3. Haupt-Accorde und der vielen Tone muß er nothwendig sich in denen Fundamentis des General-Basses wohl und feste gesetzet haben.

Das V. Capitel.

Von dem fernern Exercitio eines Incipienten/ wie auch insonderheit von manierlichen General-Baß.

§. 1.

Fraget nun allhier ein Incipient, was ihm noch fehle in Erlernung des General-Basses? Antwort: Nichts/ und alles. Nichts oder doch wenig fehlet ihm/weil die gantze Wissenschafft oder Theoria des General-Basses in denen bißherigen wenigen Regeln/und derselben kurtz gesuchten Application beruhet.

§. 2.

Alles fehlet ihm; weil die blosse Theoria einer jedweden Kunst ohne die dazu kommende Praxis gar nichts bedeutet. Und also mangelt noch das Beste/nemlich/daß man die bißher erlernten Regeln und derselben gegebene Application so lange practicire und exercire, biß alle Accorde, Signaturen und Tone dergestalt in der Faust seyn/ daß man gar nicht mehr suchen oder sich bedencken/ sondern gleichsam alles blindlings und augenblicklich auff dem Clavier zu finden wisse. Ausser welchen granden Exercitio niemand capabel, wenn er auch der beste Theoreticus ist/zwey/3. Zeilen General-Baß extempore zu spielen/welches doch nothwendig erfodert wird.

§. 3.

Weilen nun also auch in dieser Kunst die Praxis das beste und gröste Theil von dem General-Baß ausmachet: so fraget sichs nicht unbillig/ wie und welchergestalt ein nützlich Exercitium entweder ein Incipiente mit

sich selbst/oder ein Maitre mit diesen/weñ er sich nicht selbst helffen wolte oder könte/anzustellen sey?

§. 4.

Eigentlich lässet sich allhier keine gewisse Special-Regel und Ordnung vorschreiben; weilen die Ingenia mancherley / und man diesen auff solche/jenen aber auff andere Art helffen kan.

§. 5.

Solchergestalt aber müste man vorhero judiciren/ wie sich ein Incipiente bey dem bißher erklährten Methodo informandi befunden; und was ihm also noch fehle oder nicht.

§. 6.

Jedoch weil die ohne dis auff dis Naturell eines jedweden Menschen gegründete Music keine Schulen/ Gymnasia oder Academien hat/ allwo sich ein Lehrer Gelegenheit nehmen kan/ auff den Unterscheid der Ingeniorum Achtung zu geben: so muß man auch hier bey einen vortheilhafftigen General-Methodo verbleiben.

§. 7.

Ein Incipiente aber darff sich allezeit bey jedweder Kunst gratuliren/ wenn er versichert ist / daß er nicht confuse, und etwan von Italien nach Franckreich/ über Pohlen und Moscau geführet wird.

§. 8.

Wir wollen also unsere unvorgreiffliche Gedancken an Tag legen/ was nunmehro vor ein Exercitium practicum anzustellen sey: welches auch hauptsächlich der bißherigen Methodo, und gegebenen Principiis correspondiren muß.

§. 9.

Man lässet also das erste Exercitium dieses seyn/ daß man etliche Kirchen-Stücken / Sonaten, oder auch wohl Theatralische Arien aus verschiedenen Tonen wechselsweise dur und moll nachgefallen / (jedoch mit jederzeit dabey gezeichneten Signaturen) zur Hand nimmt / und zwar nach und nach aus leichtern und gradatim etwas schwehrern Tonen, nach Befindung

findung der Capacität eines Incipienten. Gleichwie auff ſolche Art im vorhergehenden Capitel verfahren worden.

§. 10.

Und nunmehro erſt bey Anfang dieſer Arbeit iſt es Zeit / daß ein Incipiente wiſſe / wie man bißhero alle gegebene Exempel durch die 3. Haupt-Accorde bald in der Höhe bald Tieffe des Claviers exerciret / nicht um des Willen / als ſolten und müſten alle Muſicaliſche Stücke und General-Baſſe auff ſo vielerley Art geſpielet werden ; ſondern nur / damit man alle Accorde, Signaturen und Tone, oder mit einem Worte / das gantze Clavier dergeſtalt in Kopff bekomme / daß man nunmehr geſchickt ſey / den General-Baſs anzufangen und fortzuſpielen / es gerathe die Hand gleich entweder mit Willen / oder aus einen bloſſen Glücksfall in dieſen oder jenen Haupt-Accord, in die Höhe / Mittel / oder Tieffe des Claviers.

§. 11.

Derowegen läſſet man nun die bißher gewöhnlichen 3. Haupt-Accorde gäntzlich weg / und exerciret hinführo die General-Baſſe nur auff eine eintzige Art mit Obſervirung dieſer Haupt-Regel.

§. 12.

Daß die Hand auff dem Clavier niemahls allzu hoch / und nicht über $\overset{=}{c}$ oder ſelten $\overset{=}{e}$: auch nicht über die maſſen tieff kommen / ſondern fein in Mittel des Claviers ohne unnöthiges Springen und übereiltes herum vagiren ſich auffhalten müſſe.

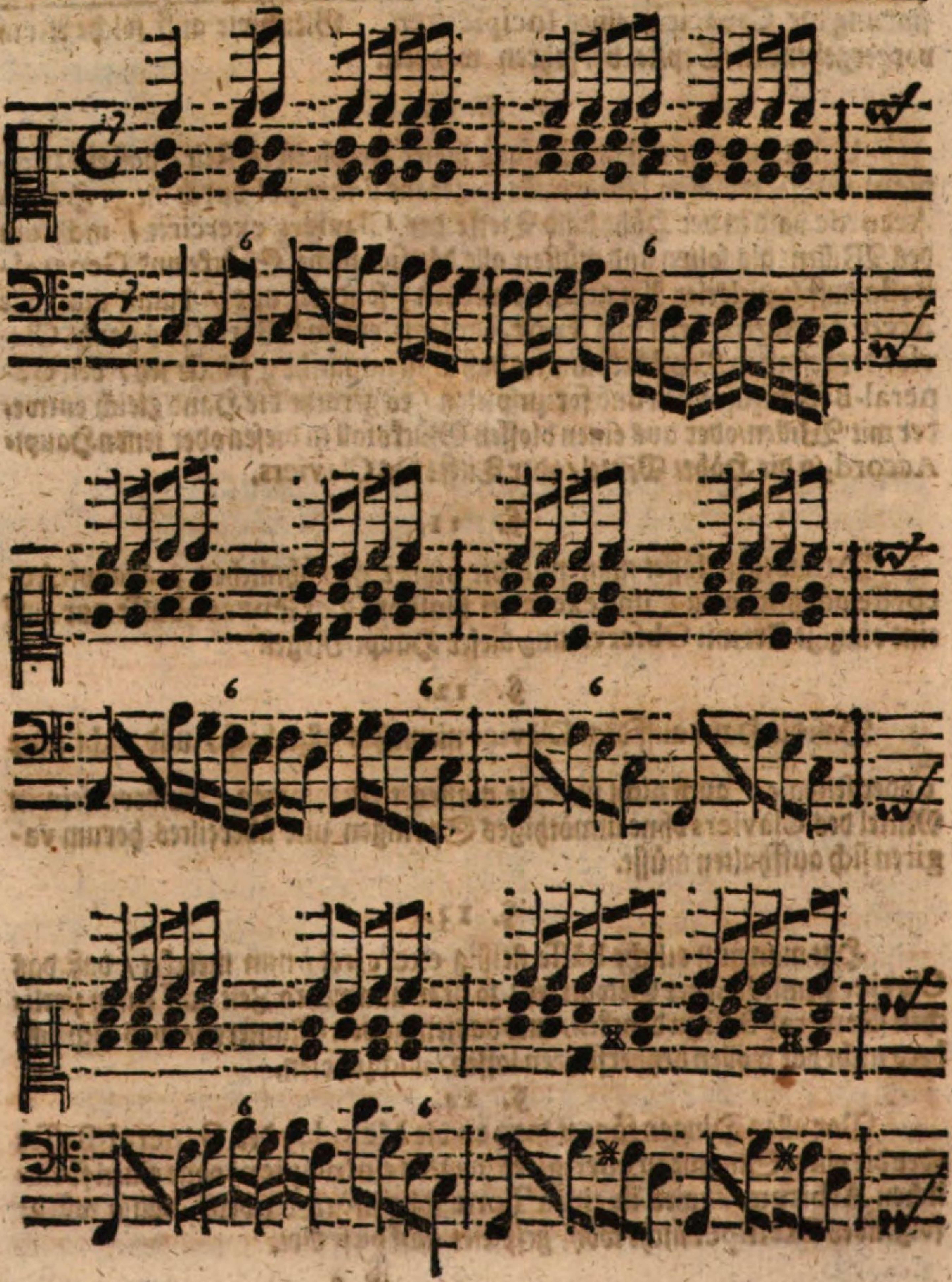
§. 13.

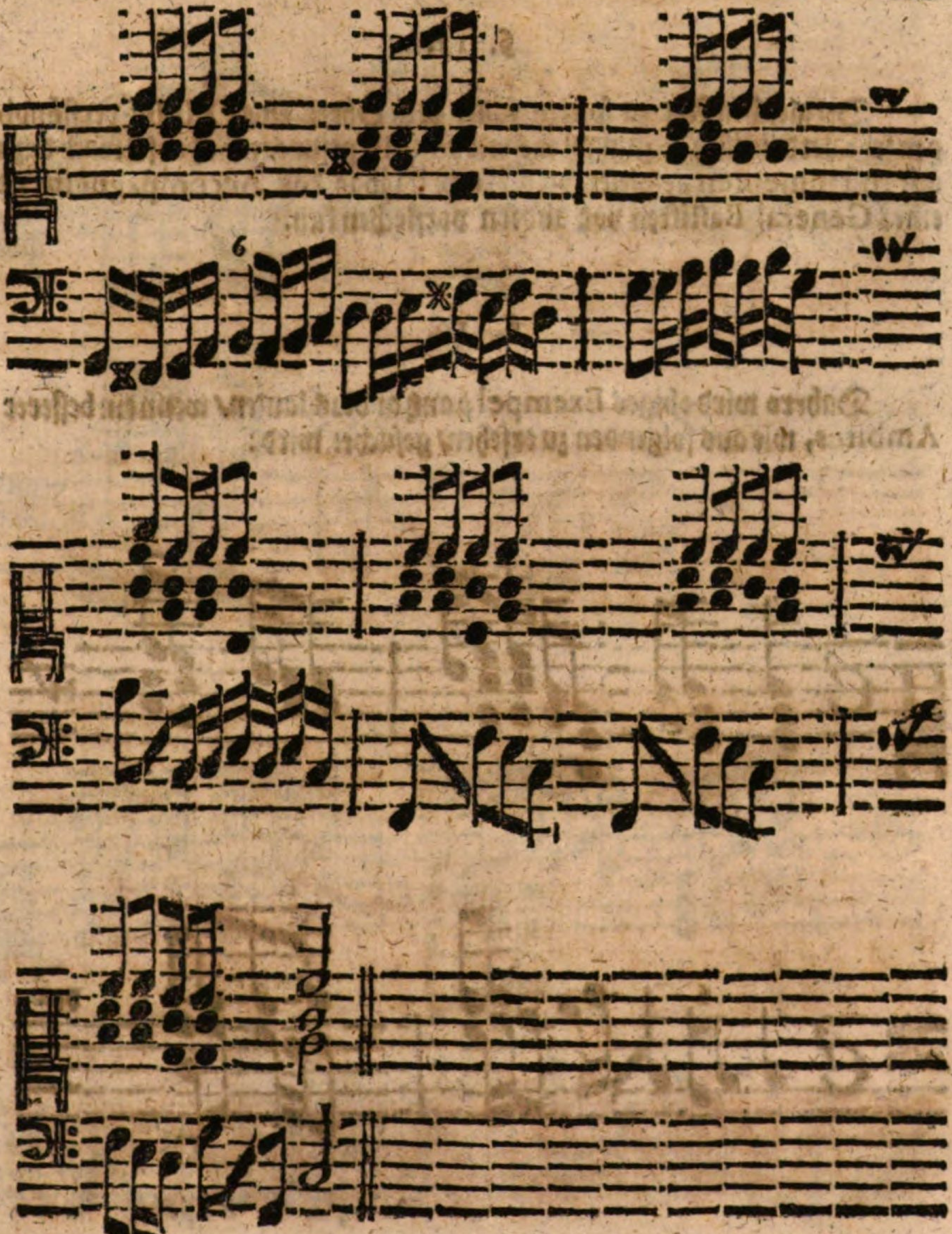
Hat man nun etliche Bäſſe fleißig exerciret / nun mercket / daß das Clavier ziemlich in der Gewalt ſey / ſo iſt es nunmehro Zeit auff einen zierlichen General-Baſs zu dencken / und dasjenige von Manieren / was ſich bißhero nicht hat wollen beyherführen laſſen / nachzuholen.

§. 14.

Vor allen Dingen fänget man an die Melodey des General-Baſſes oder die obere Stimme zu corrigiren / wofern ein Incipient ohne einen förmlichen Arbitum immer in einen Tone ſolte liegen bleiben. Alſo würde folgendes Exempel nicht wohl geſpielet auff dieſe Art.

X 2



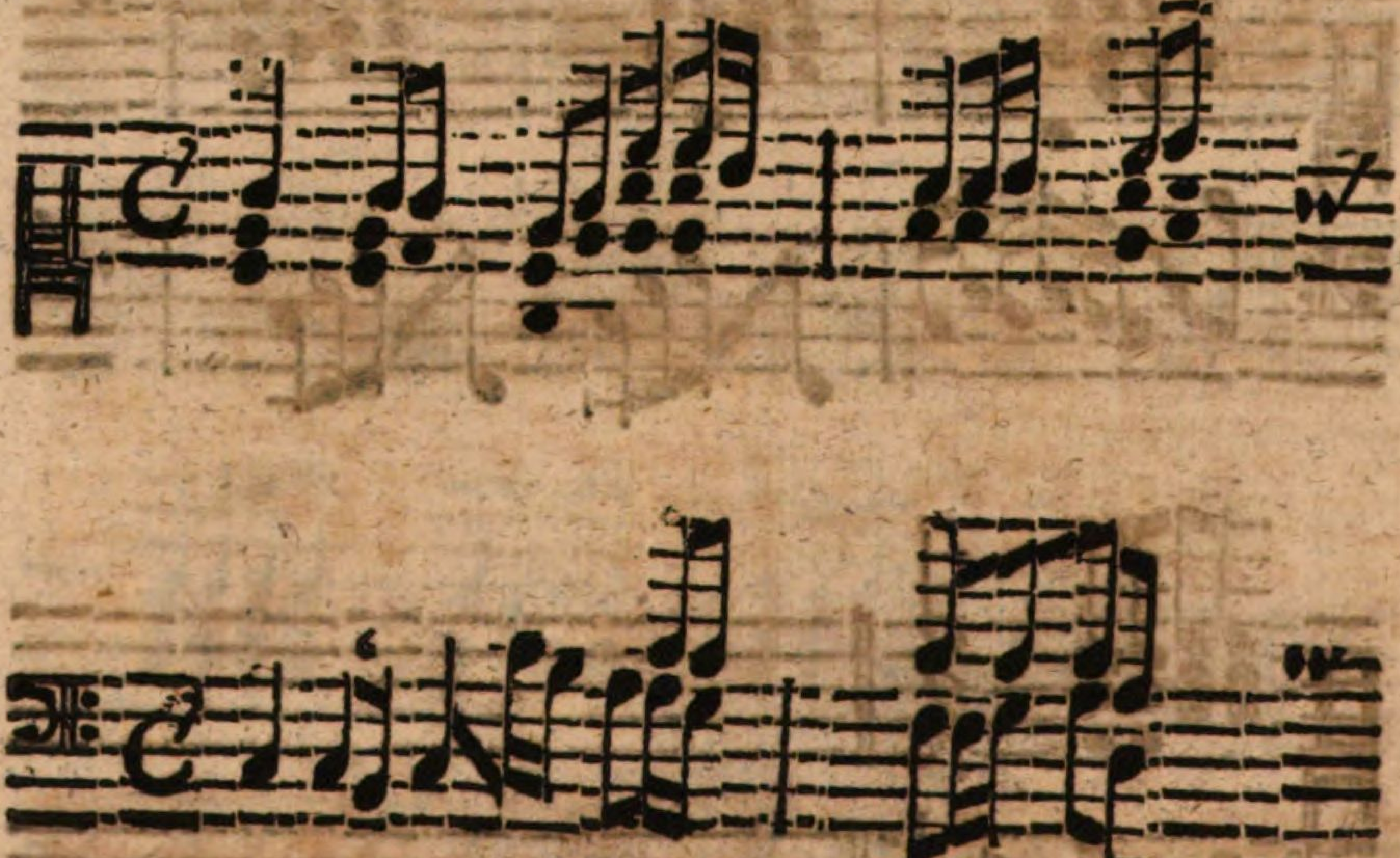


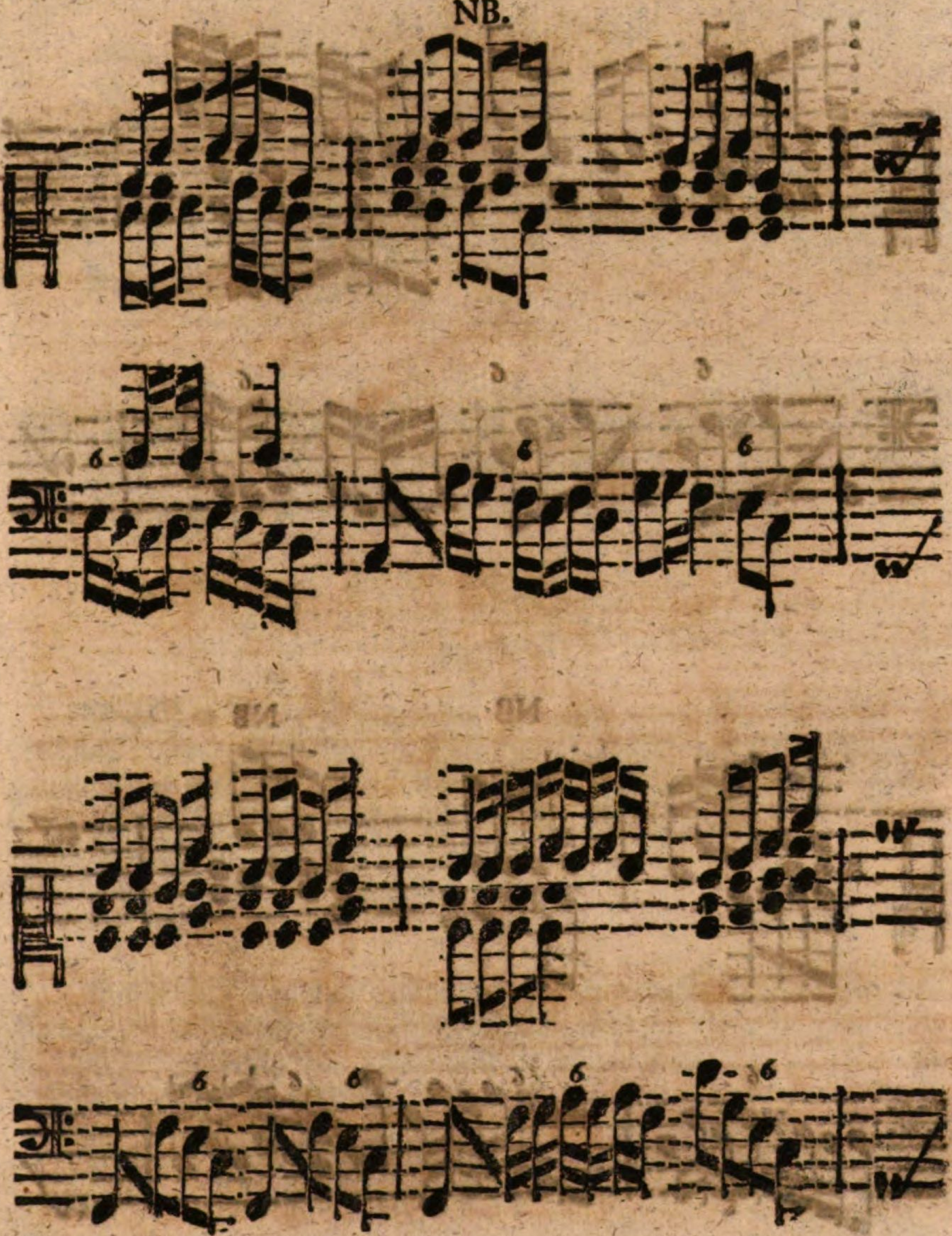
§. 15.

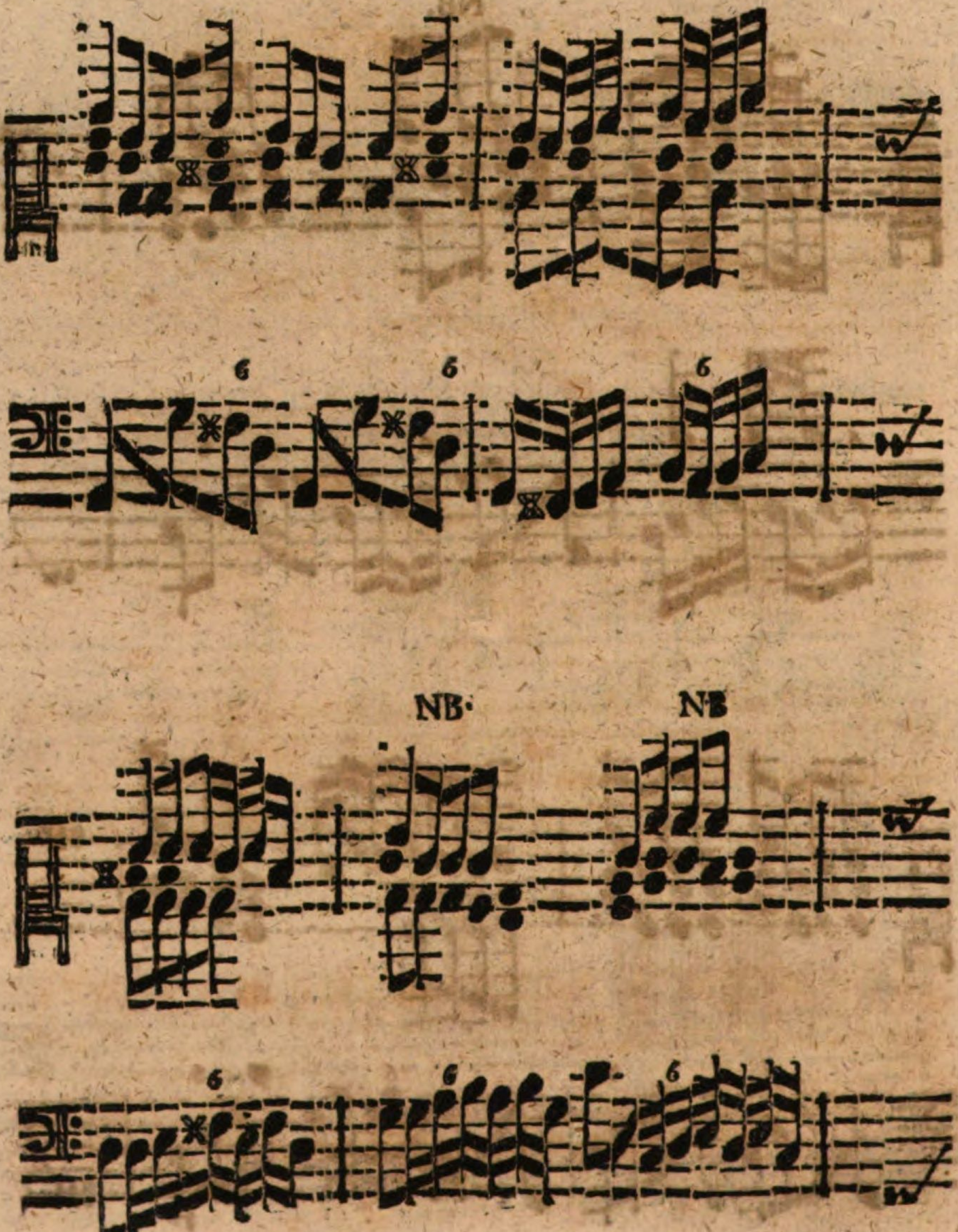
Dergleichen Art zu spielen fället dem Ohren eines Music-verständigen sehr verdrießlich / zumahl wo etwan solo gesungen / oder schwach dazu mit Instrumenten gespielet wird / und folgbar das Accompagnement eines General Bassisten vor andern vorstechen kan.

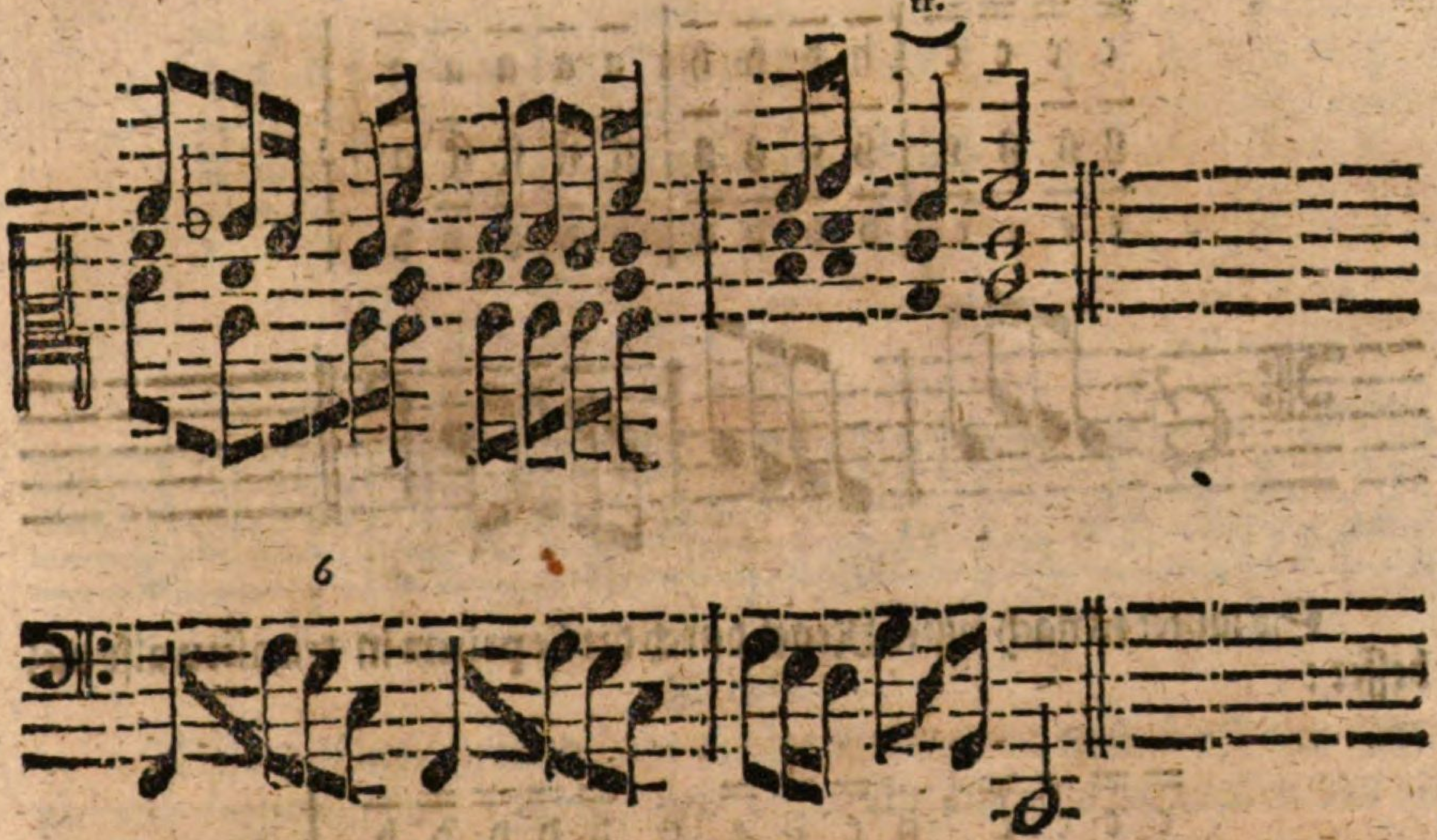
§. 16.

Dahero wird obiges Exempel gantz anders lauten / wenn ein besserer Ambitus, wie aus folgenden zu ersehen / gesuchet wird:




NB.


6
6
6
NB.
NB
6
6
6



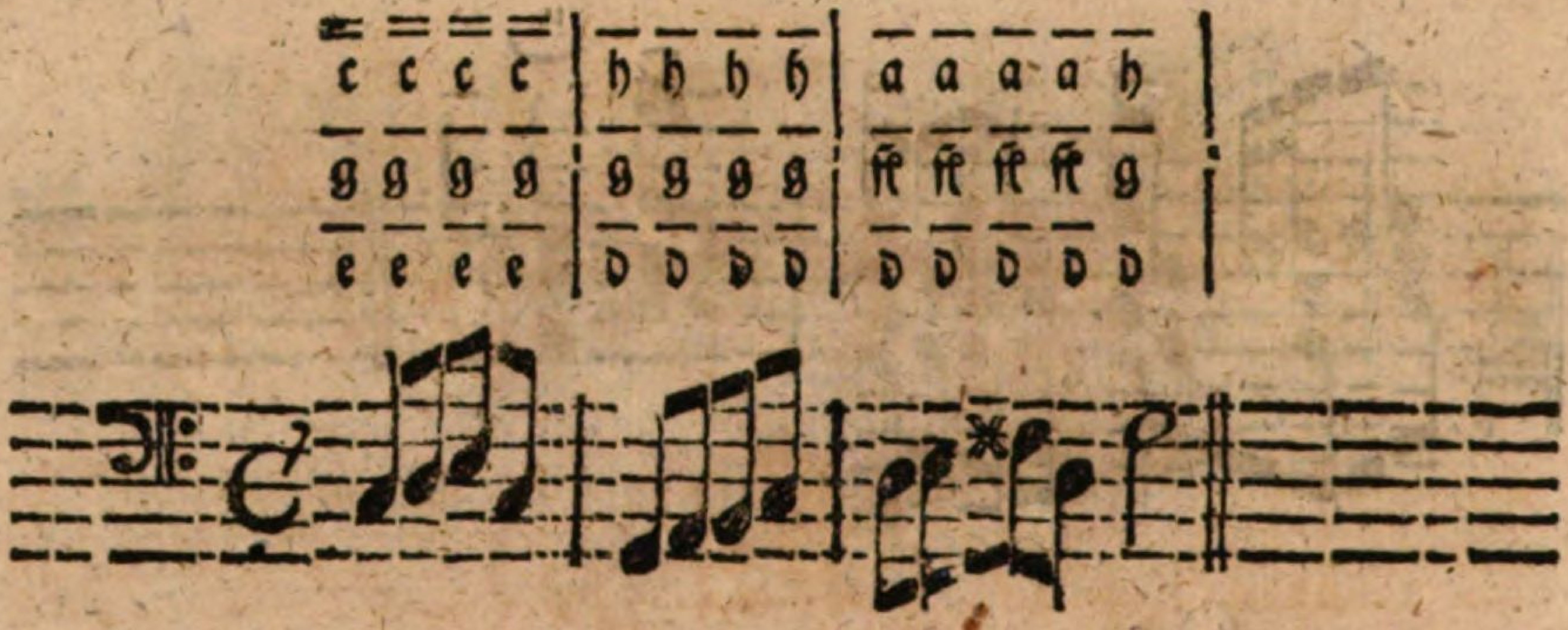
§. 17.

Nechst diesen gewöhnet man sich an / bey denen geschwinden Noten des General-Basses unterweilen Tertien mitzugehen / die Gelegenheit hierzu mag sich in der obern / mitlern oder untern Stimme angeben. Denn solches macht den General-Baß offtmahls um ein grosses förmlicher. Besiehe das nechstvorhergehende Exempel.

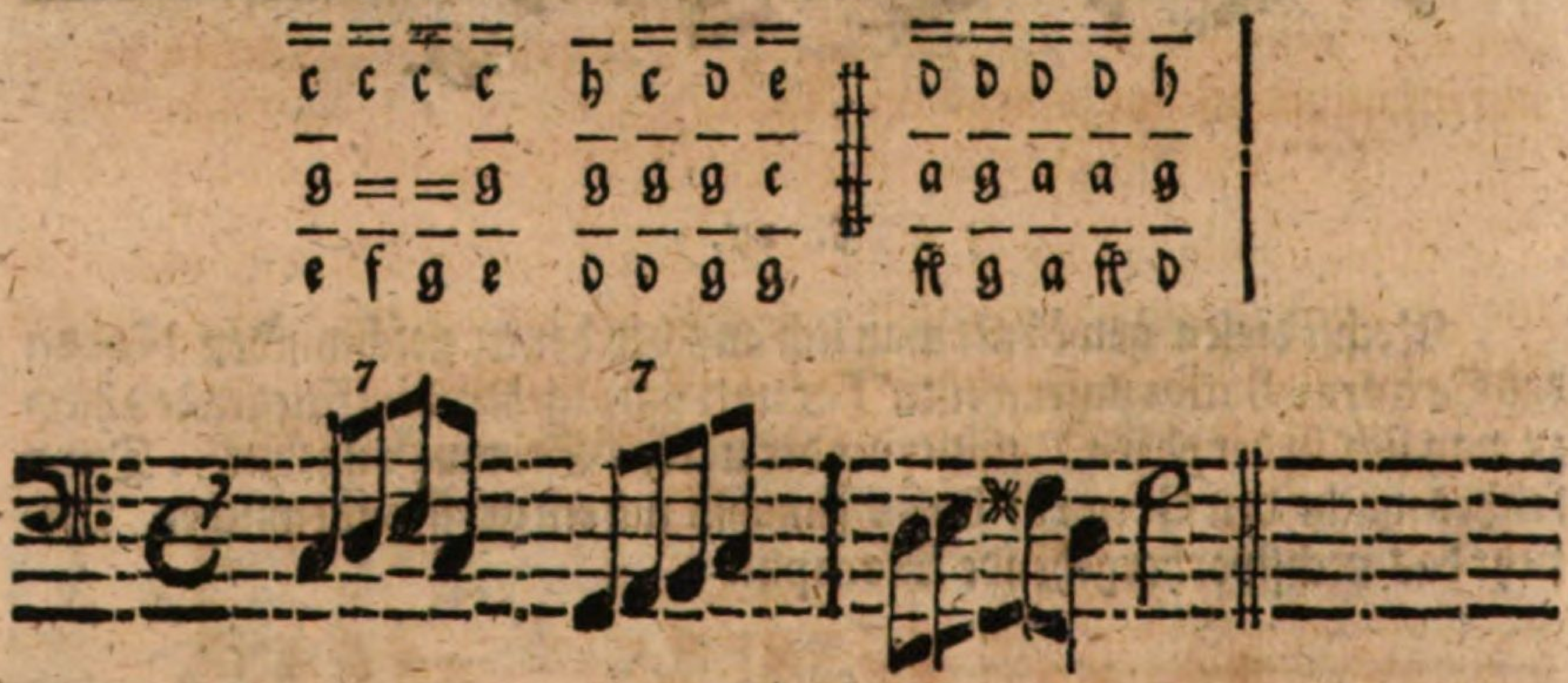
§. 18.

Aus diesen Principio zeiget man / was die Septima in transitu sey. Nemlich bey auffsteigenden 8teln lässet man gern die Tertia mit dem Basse fortlauffen / da hingegen die vorige Octava liegen bleibet / und numehr also ein Septima in transitu wird. Z. E.

An statt daß man folgende Zeile ordinair also spielet:



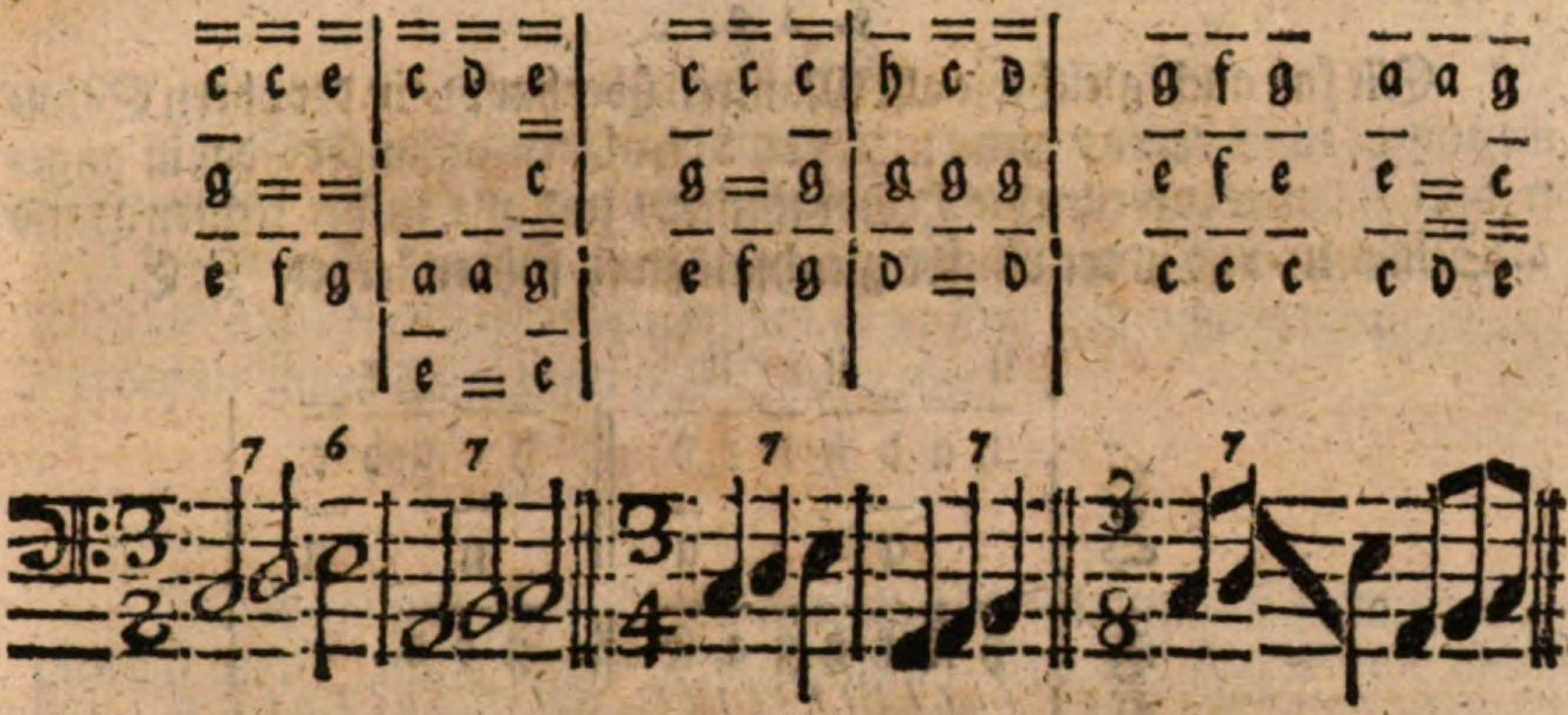
So lautet es nach letzter Regel durch die Septima in transitu also viel besser:



§. 19.

Gleichwie nun obgelehret worden/ daß in allen Tripel-Tacten diejenigen Noten, von welchen der Tripel seinen Nahmen führet/ eben also tractiret werden/ wie die 8tel in langsamen Tacte: also gilt auch in allen Tripel-Tacten die Regel von der Septima in transitu; folgbar werden folgende Exempel ordinair beygesetzte Art gespielet:

§. 20.

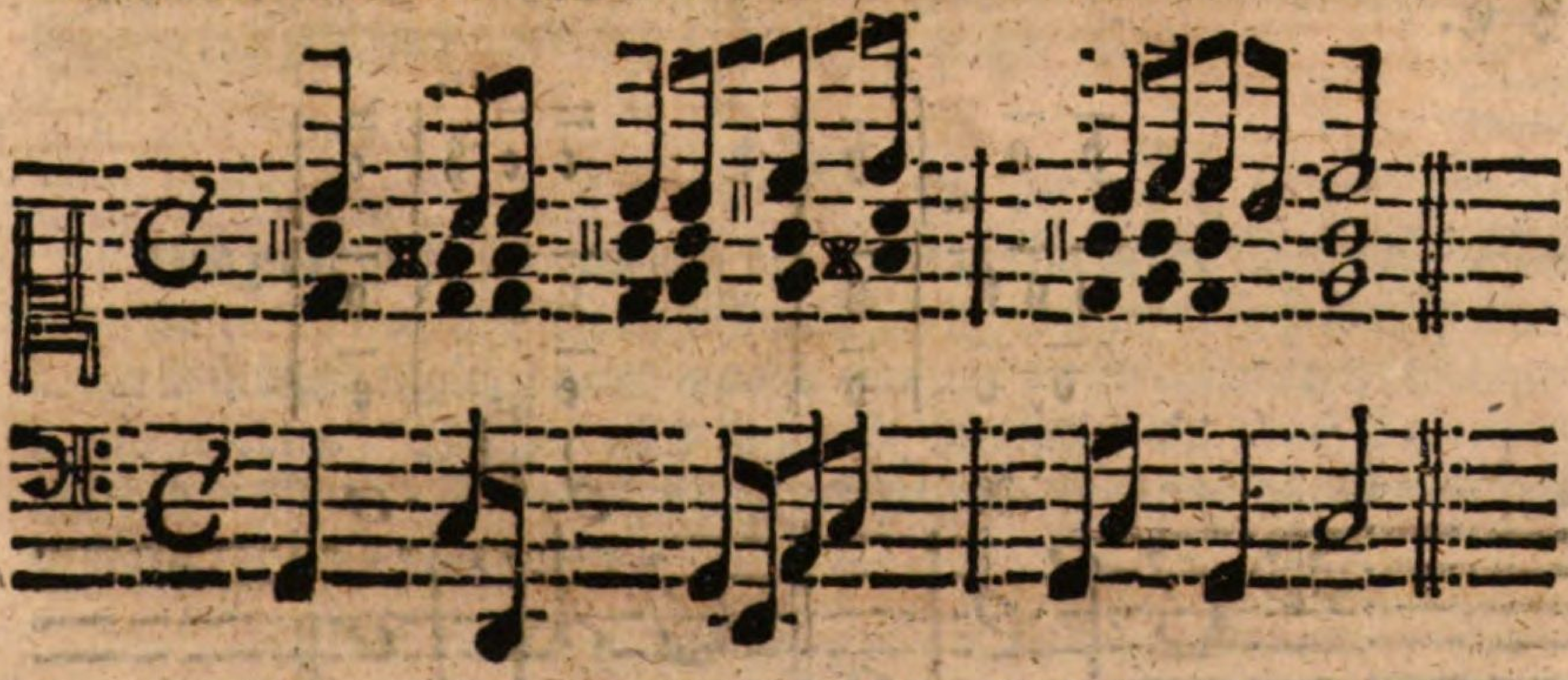


§. 20.

Nechst diesen sucht man über vorige hier und da noch sonst eine Manier mit einzuschiessen. Zu welchem Ende Anfangs die Leichtesten vor einen Incipienten ausgesuchet werden.

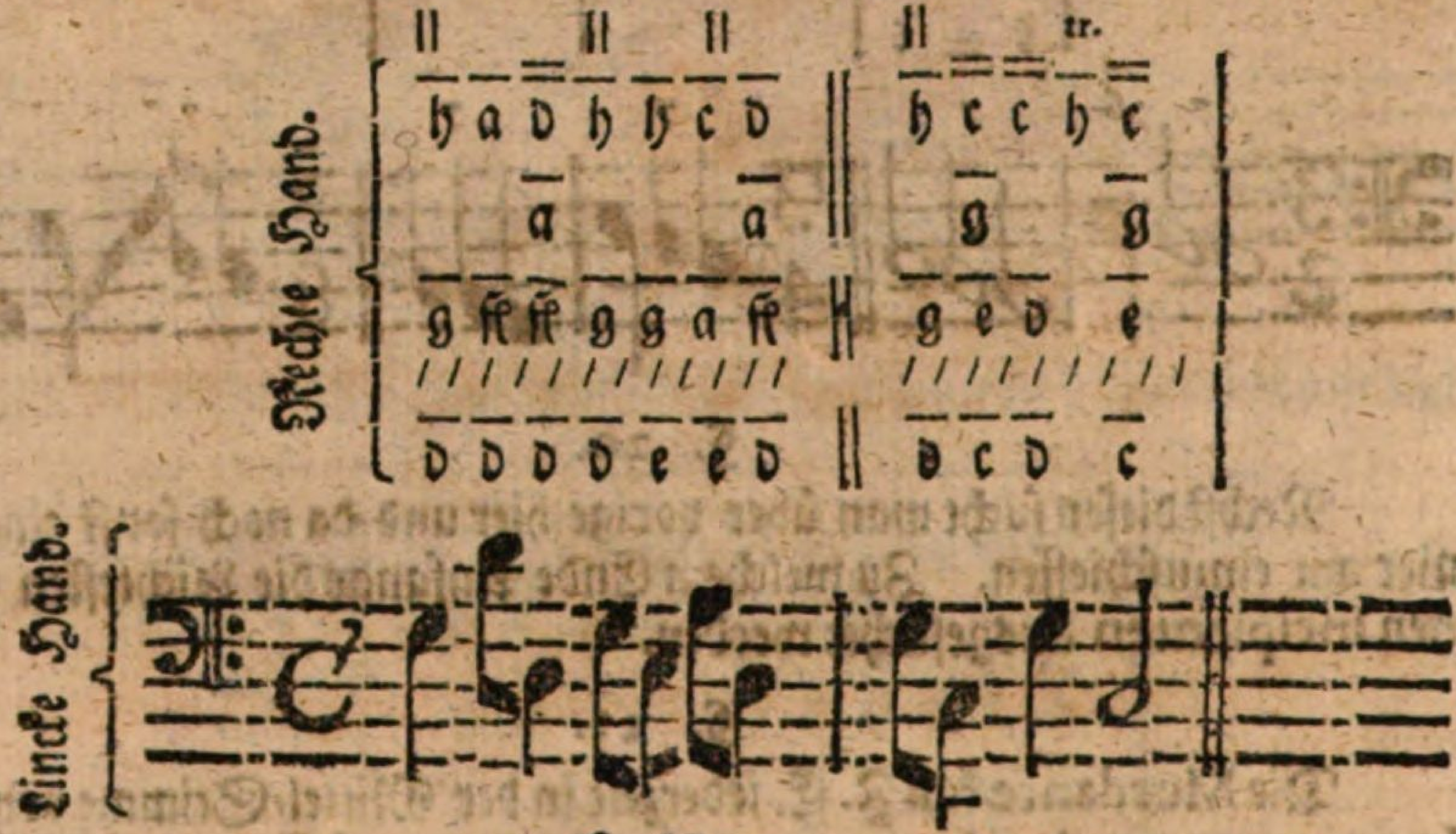
§. 21.

Die Mordante kan z. E. jederzeit in der Mittel-Stimme von einen Incipienten angebracht werden; Und dieses gar öffters. Wir wollen sie in folgenden Exempel mit diesen Signo || zeichnen :



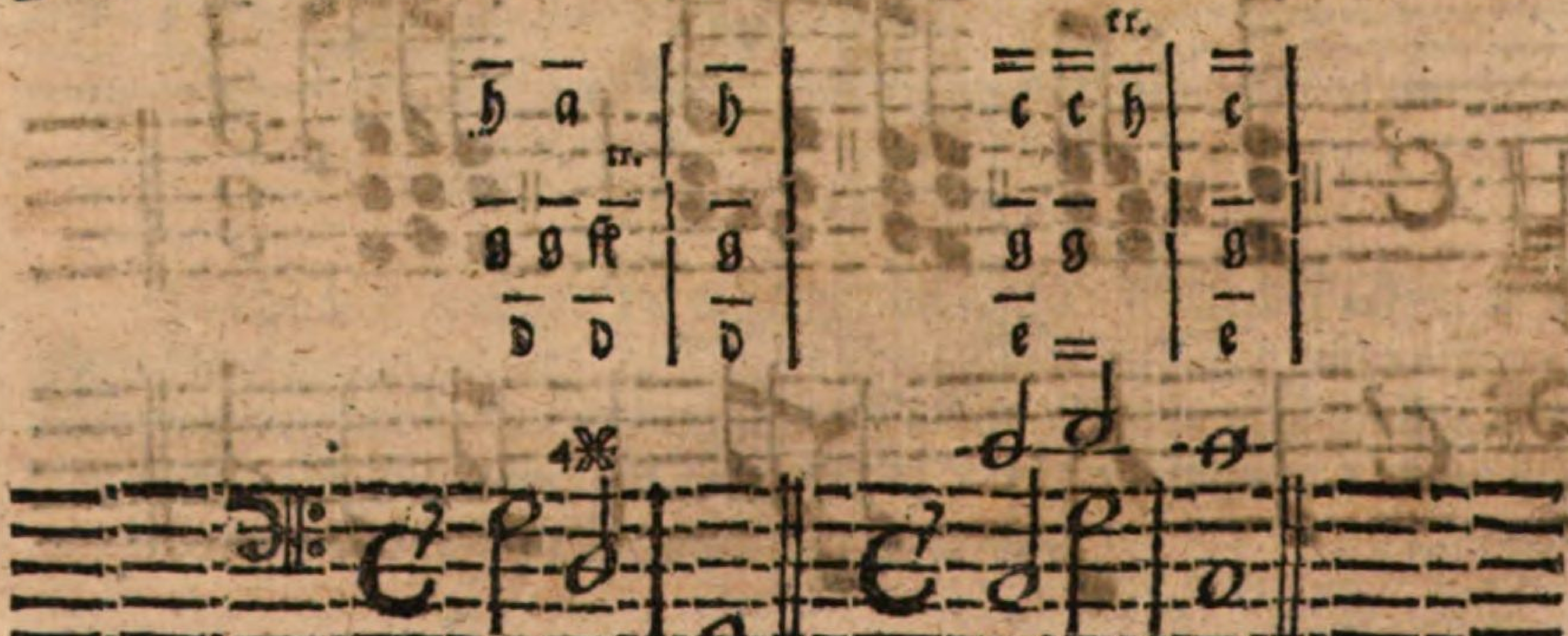
§. 22.

Sie kan auch/gleichwie alle Maniren überhaupt/ in der obern Stimme angebracht werden / wenn man den Scholaren nunmehro dahin angewehnet / daß er zuweilen die Hände theilen / und also in der rechten Hand 2. Stimmen/und in der Lincken gleichfals zwey/führen lernet. Z. E.



§. 23.

Das Trillo kan man sonderlich in Cadenzen so wohl in der Mittel- als Ober-Stimme (wofern allhier die Hände getheilet werden) brauchen. Z. E.



§. 24.

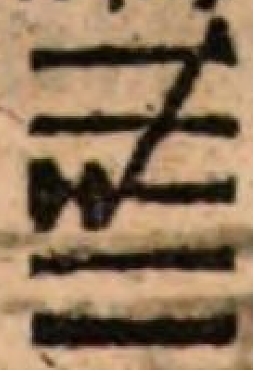
Wiewohl auff dem Clavicimbal, Spinetten und dergleichen Instrumenten läſt das Trillo nicht allzeit ſo gut/als wie auff den Pfeiffwerck der Orgeln und Clavier; denn die meiſte Kunſt jene wohl zu tractiren/ beſtehet in den Exercitio, die Noten mit guter Art zu brechen oder zu theilen; worbey ein gutes Arpeggio viel Dienſte thut.

§. 25.

Jedoch können auch die gewöhnlichen Manieren auff keinen Clavicimbal oder Spinett meiſtens wegbleiben; Und alſo fahren wir weiter fort auff etliche ſpecial Manieren / welche nur bey gewiſſen Intervallis, nicht aber allenthalben/ gleichwie die obigen/ können emploiret werden.

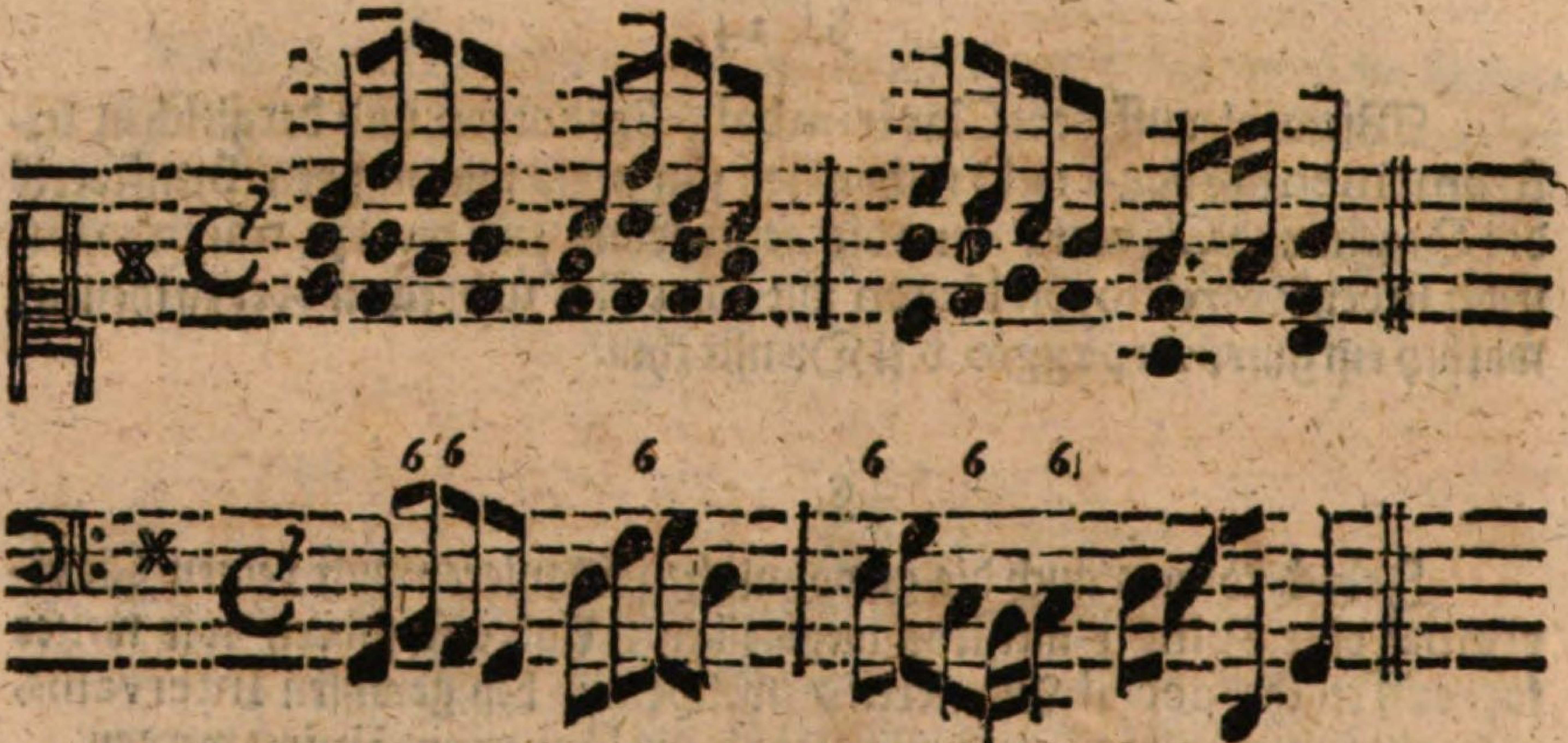
§. 26.

Solches ſeynd/ nemlich noch dieſe drey / ſo nöthig ſeyn können vor einen Anfänger: nemlich der Tranſitus oder der Durchgang aus einer Tertia in die andere: Die Superjection oder der Uberſchlag / wenn zwey Noten per Tonum abwärts ſteigen/und man ſchläget mit der erſten Note noch auffwärts: Drittens die Schleiffung / welche ſo wohl in der über ſich ſpringenden Quarta, als in der aufſteigenden Secunda zweyer Noten kan gebrauchet werden / und alſo gezeichnet ſeyn mag:

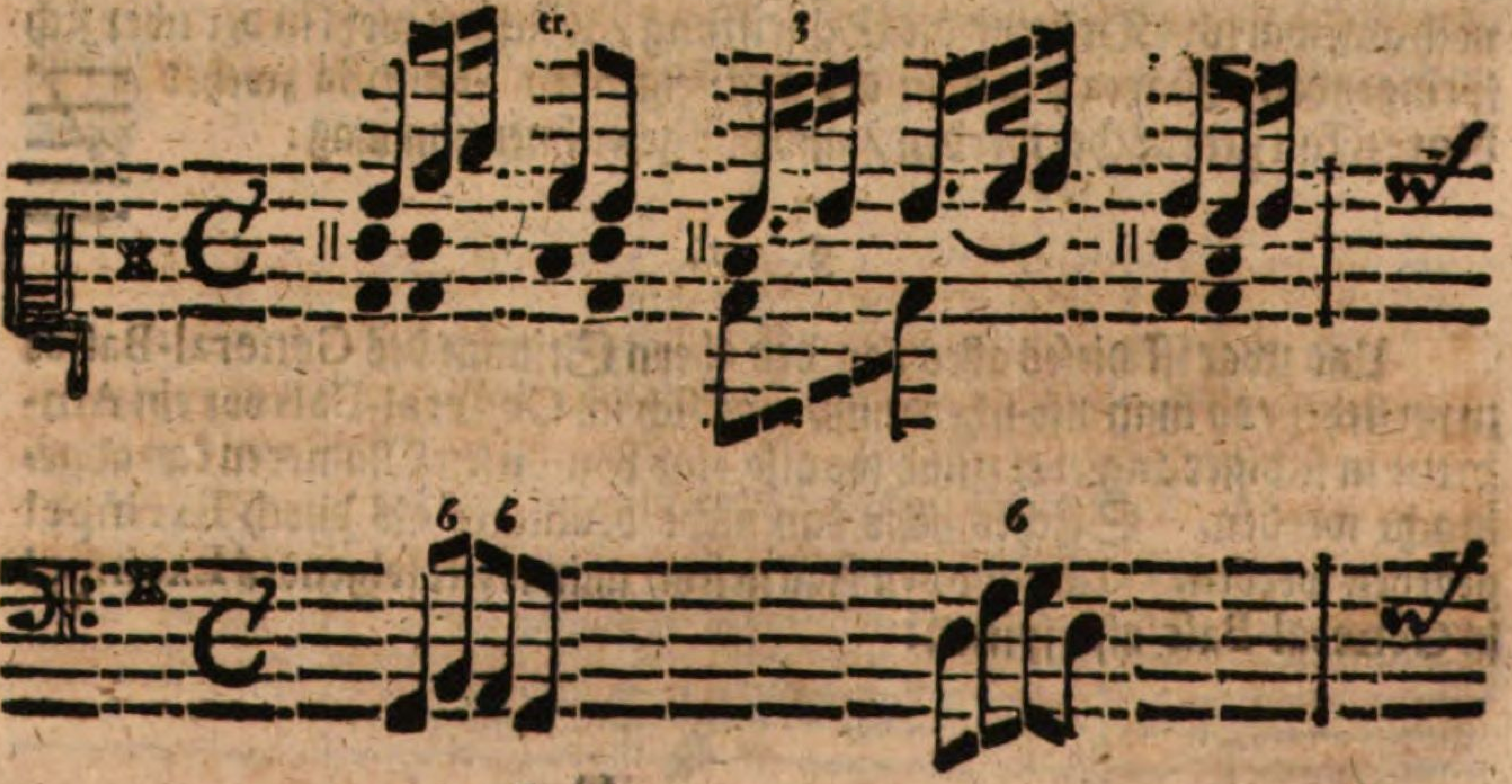


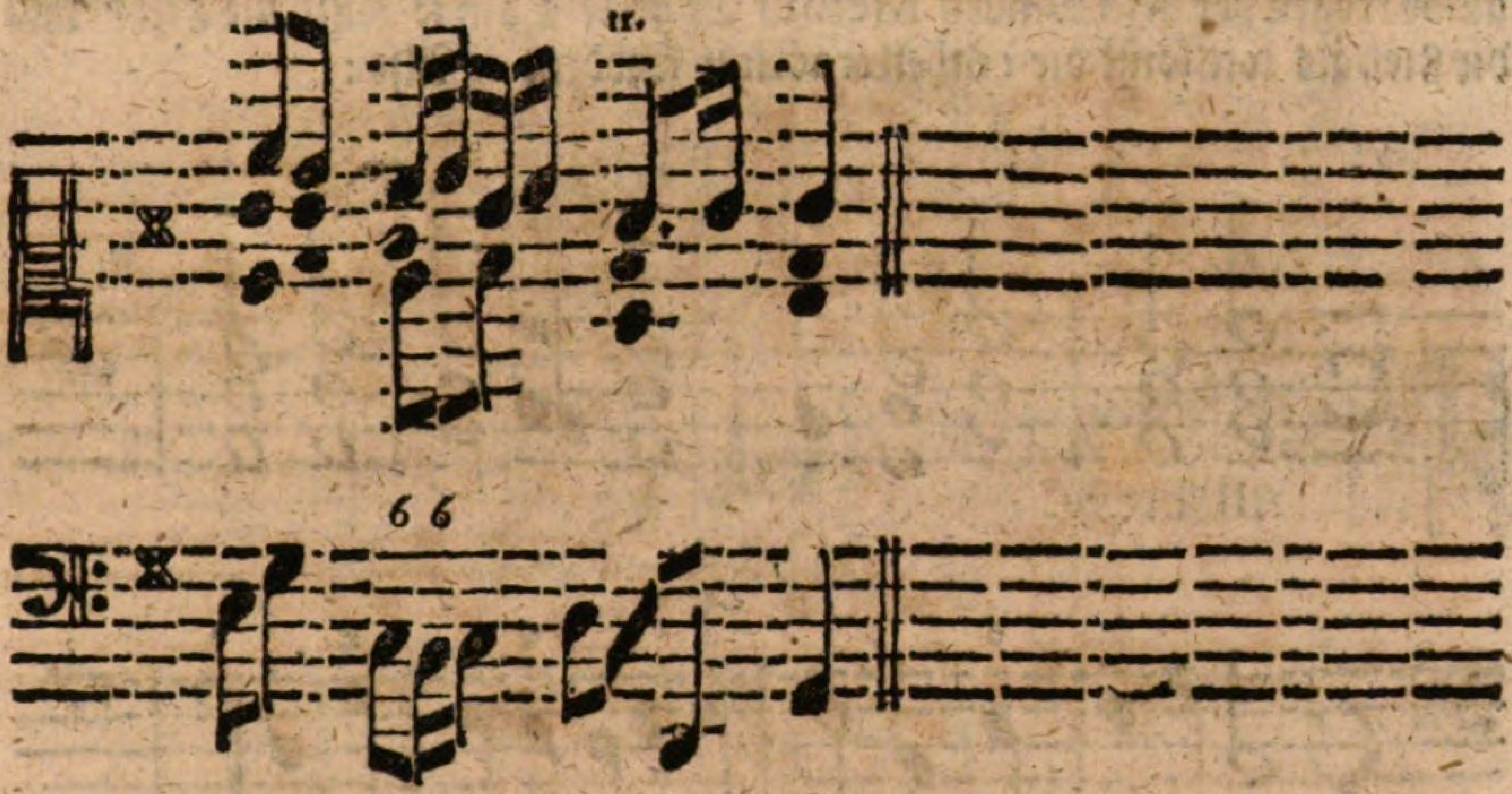
§. 27.

Und zwar iſt dieſes alles von der obern Stimme des General-Baſſes zu verſtehen/ da man alſo ſehen muß/ was ſich im General-Baſs vor ein Ambitus in ſelbiger angiebet / und wo alſo eine von dieſen Manieren kan angebracht werden. Solches alles kan nicht deutlicher als durch Exempel gegeben werden. Und alſo den Fall geſetzt/ man wolte folgendes Exempel in General-Baſs alſo ſpielen:



So kömmt der General-Baß viel geschickter heraus/ wenn man nicht mehr als die bißherigen sehr wenigen und leichten Manieren/ nebst einen geschickten Ambitu, dabey auff folgende Art zu emploiren suchet:





§. 28

Wiewohl die Manieren laſſen ſich beſſer ocularitèr zeigen / als auff dem Pappier. Indeß hat ein Incipiente an obigen gar ſehr genug / ob ſie gleich kaum das groſſe A. von der Art zierlich zu ſpielen ausmachen: Das Ubrige muß man in den langen Exercitio und in der Kunſt ſuchen / wie eine Partie auff dem Clavier zierlich zu ſpielen ſey; denn in General-Baſs und überdis auff dem Clavicimbal iſt es / zumahl bey voller Muſic, ohne dis faſt überflüſſig. Wiewohl man ſich doch darinnen nicht muß verrathen laſſen.

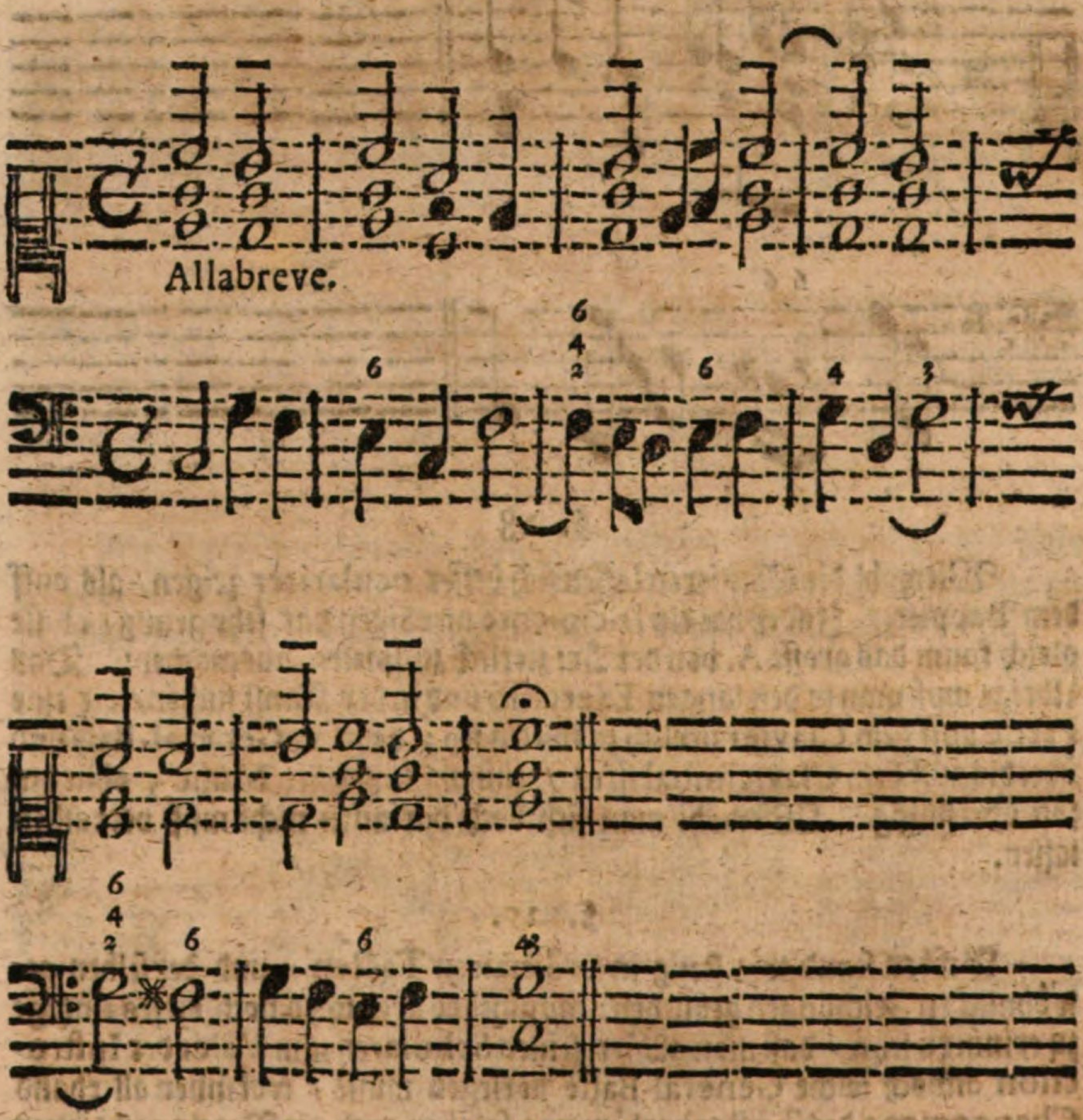
§. 29.

Bißher ſeynd wir ſtetig in ordinairen Tacten, und derſelben gewöhnlichen Zeichungen geblieben: nunmehro aber wird noch dieſes eintzige zu erinnern ſeyn / daß man allhier ſeinen Scholaren zum Valet der Inſtruction annoch ſolche General-Baſſe vorlegen müſſe / worinnen allerhand Changement des Tactes vorkömmt / folgbar auch die Regeln nicht ſelten changiren / welche oben von denen geſchwinden Noten überhaupt gegeben worden.

§. 30.

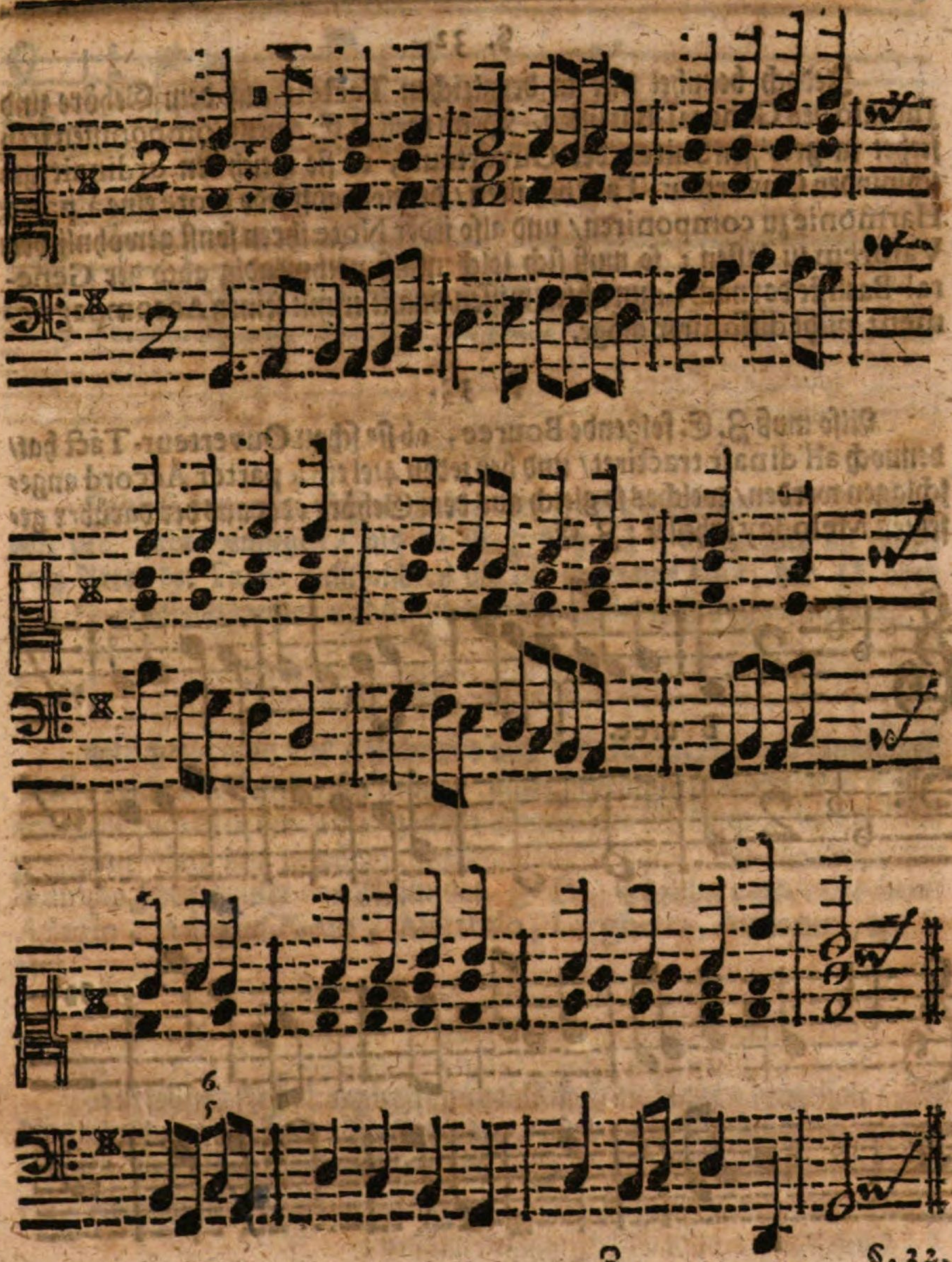
Die erſte Art von dergleichen Tacten iſt das ſo genannte Allabreve,

allwo wegen der geschwinden Mensur die 4tel/ als wie sonst die 8tel/ und die 8tel/als wie sonst die 16theil tractiret werden. Also:



§. 31.

Ferner gehöret hieher der Ouverteur-Tact, welcher dem Allabreve in der Mensur fast gleich gesetzet wird. Jenesfalls werden die 4tel gleichsfalls wie sonst die 8tel/und die 8tel wie die 16theil gespielet:

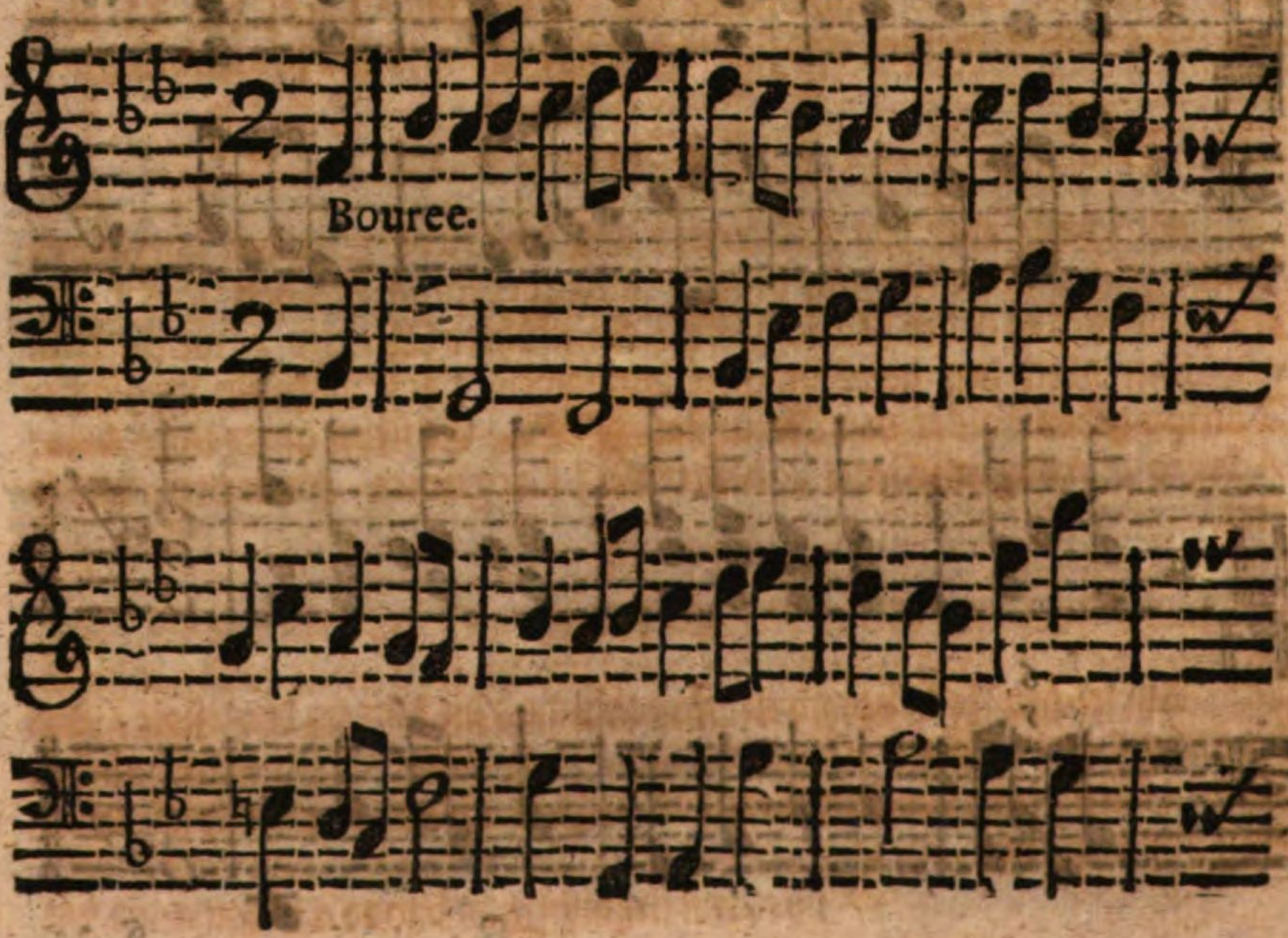

2
2
6
5

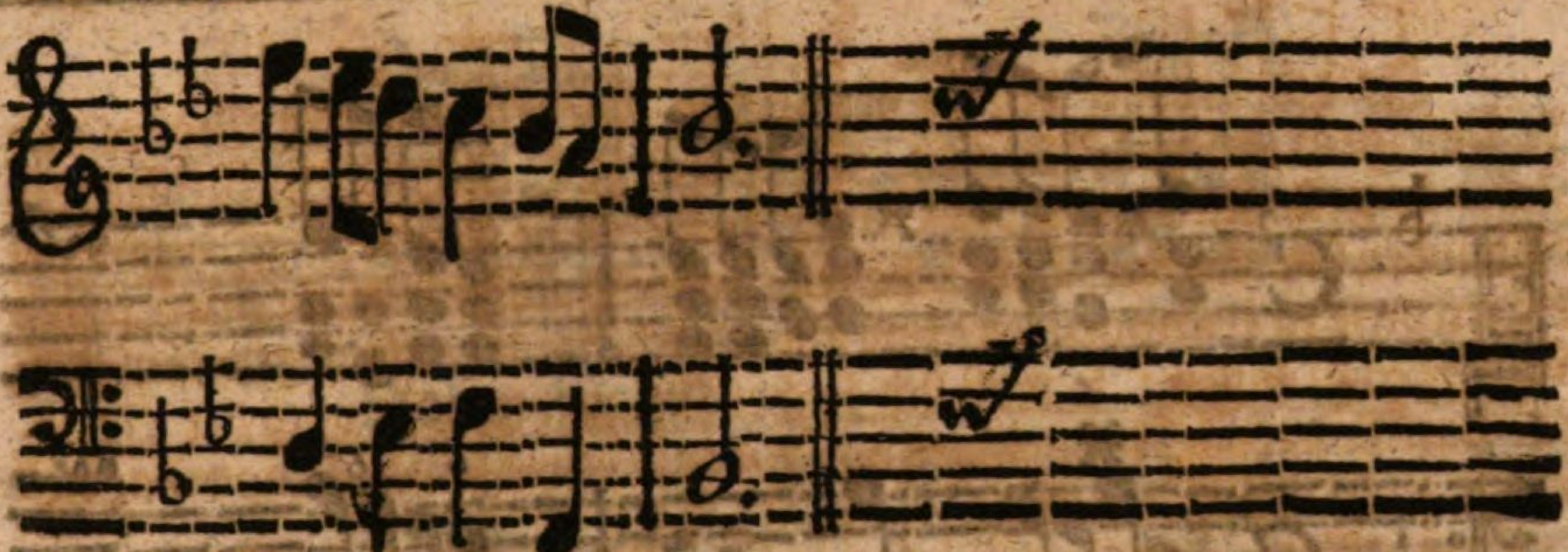
§. 32.

Jedoch beruhet viel in dergleichen Tacten auf dem Gehöre und Judicio des General-Bassisten. Denn weil z. E. einen Componisten frey stehet in gewissen Suiten der Ouverteur, ob sie gleich den ordinair geschwinden Ouverteur-Tact behalten / dennoch auff jede Note eine à parte Harmonie zu componiren / und also jeder Note ihren sonst gewöhnlichen Valorem zu lassen: so muß sich solchenfalß nothwendig auch der General-Bassiste darnach einzurichten wissen / damit er mit seinen Accompagnement nicht dissoniren möge.

§. 33.

Also muß z. E. folgende Bouree, ob sie schon Ouverteur-Tact hat / dennoch all'dinair tractiret / und bey jeden 4tel ein à parter Accord angeschlagen werden / welches so gleich aus dem Gehör / oder aus der darüber gesetzten Melodey erhellet: z. E.





§. 34.

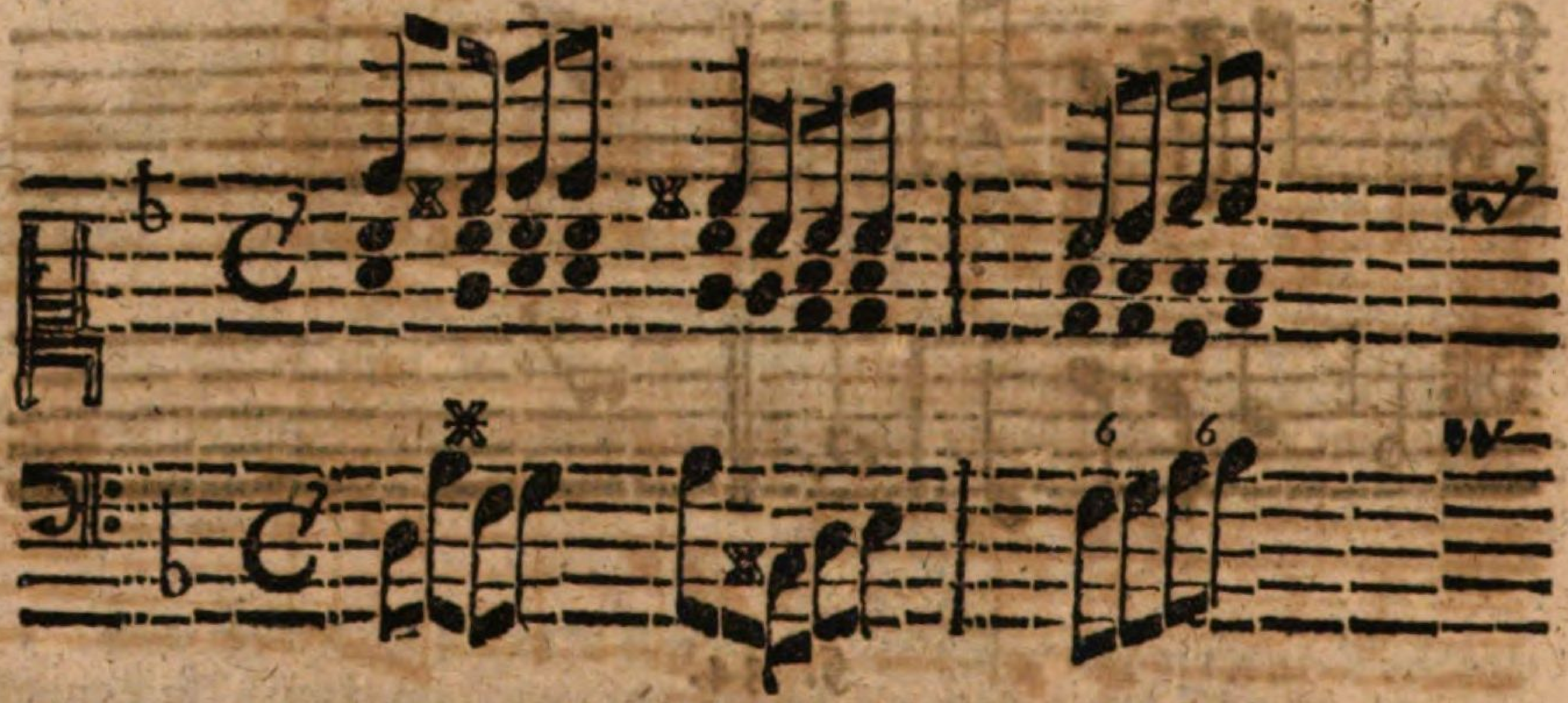
Endlich kan man sich auch bey den sonst ungewöhnlichen Zeichnungen der Tacte umsehen / als da ist $\frac{2}{8}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{8}$ $\frac{12}{16}$ / deren aber die ersten drey Arten der Tacte nicht anders als der langsame Tact, der $\frac{12}{16}$ aber wie $\frac{12}{8}$ tractiret werde; und finden wir also allhier nichts zu annotiren.

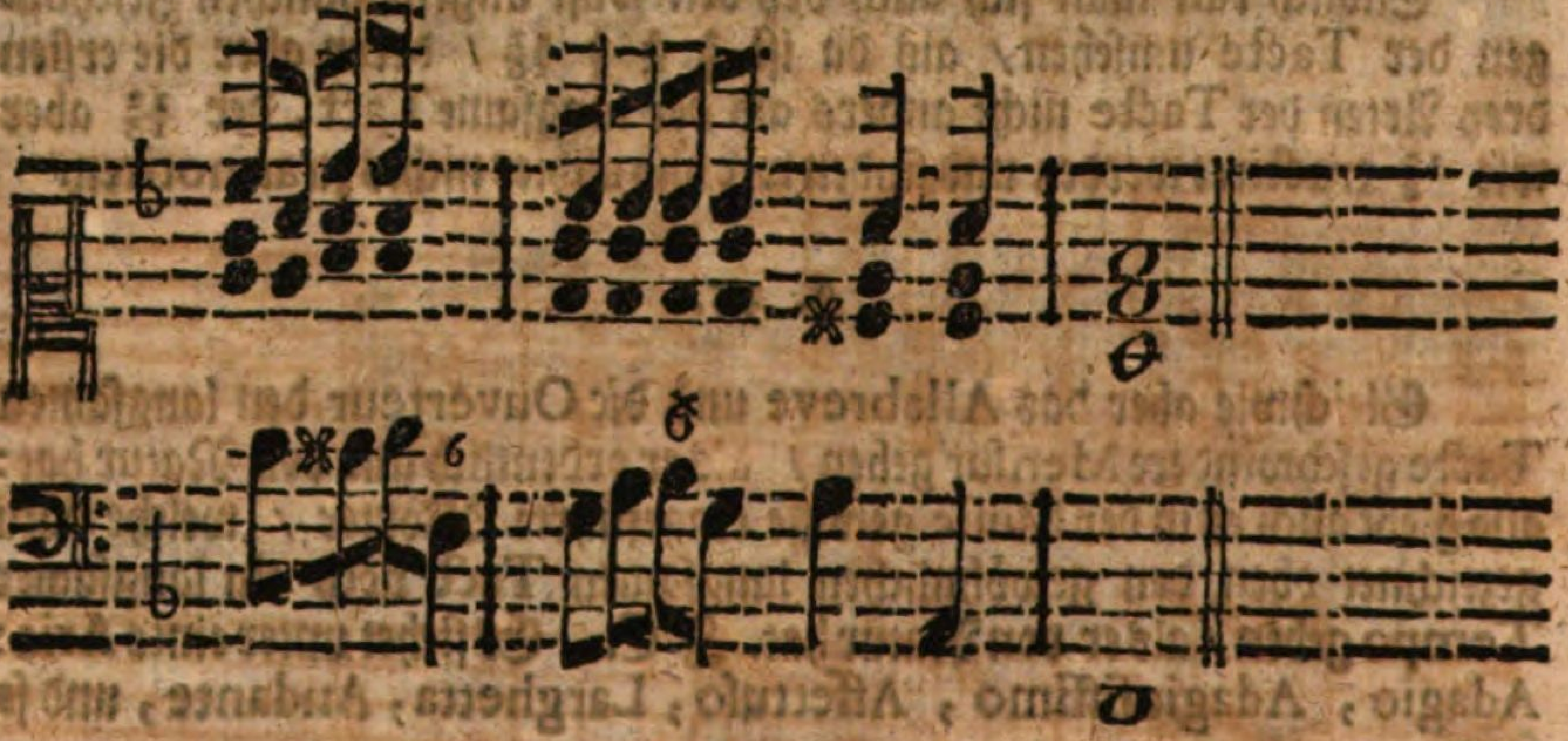
§. 35.

Gleichwie aber das Allabreve und die Ouverteur den langsamen Tacte geschwindere Mensur geben / als er ordentlich und von Natur hat: also giebt auch es in der Music gewisse eingeführte Wörter / welche dazu gezeichnet oben den gewöhnlichen langsamen Tact noch ein langsamer Tempo geben / als er von Natur hat. Z. E. Es stehet unter einer Aria: Adagio, Adagiosissimo, Affettuso, Larghetta, Andante, und so fort.

§. 36.

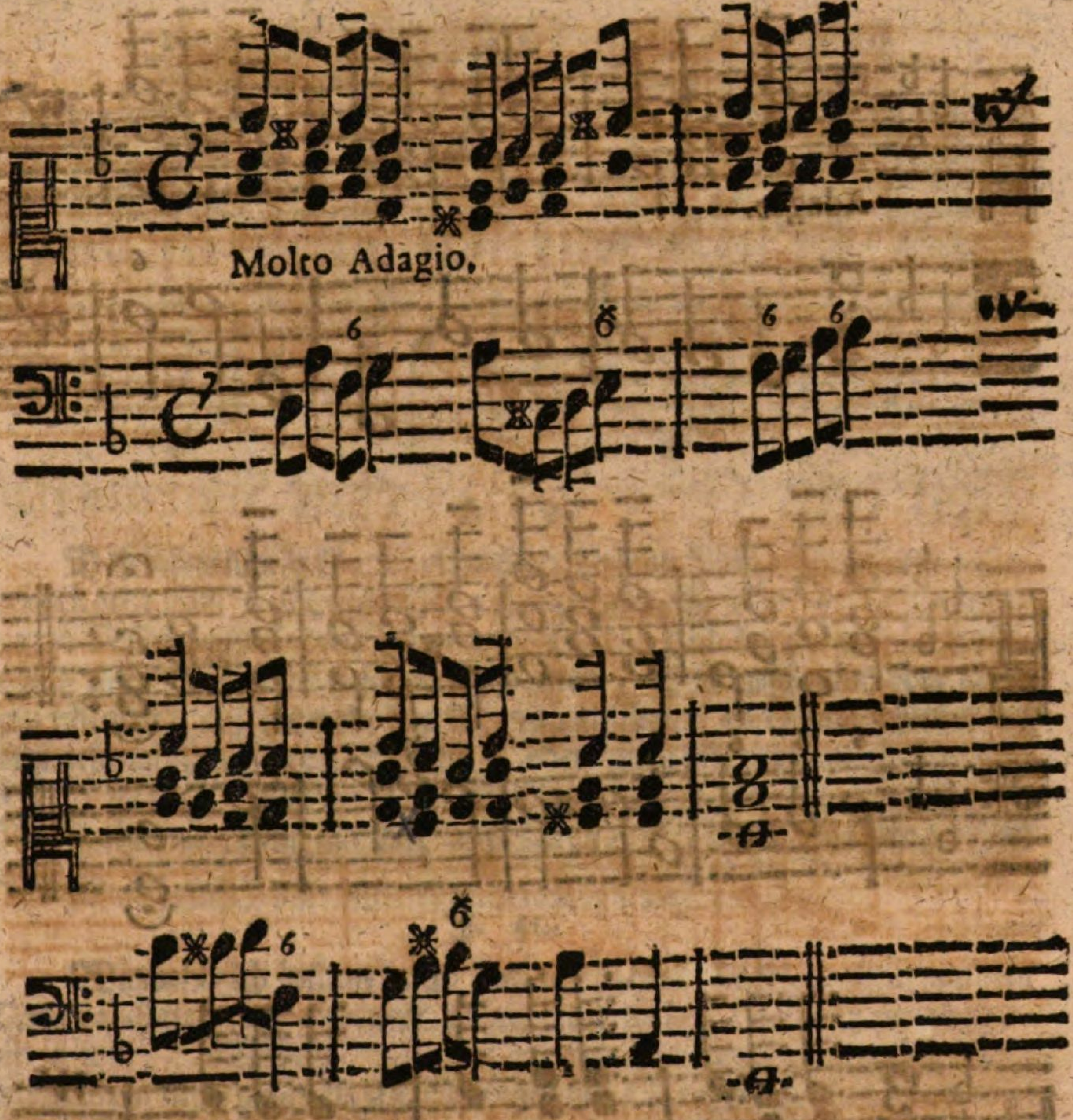
Auf solchen Fall chargiren offtmahls auch die Noten dergestalt / daß die 8tel als 4tel müssen tractirt werden / und nach sonst der gewöhnlichen Regeln keine Note durch passiren kan. Z. E. Folgende Zeile wird ordinair also gespielet;





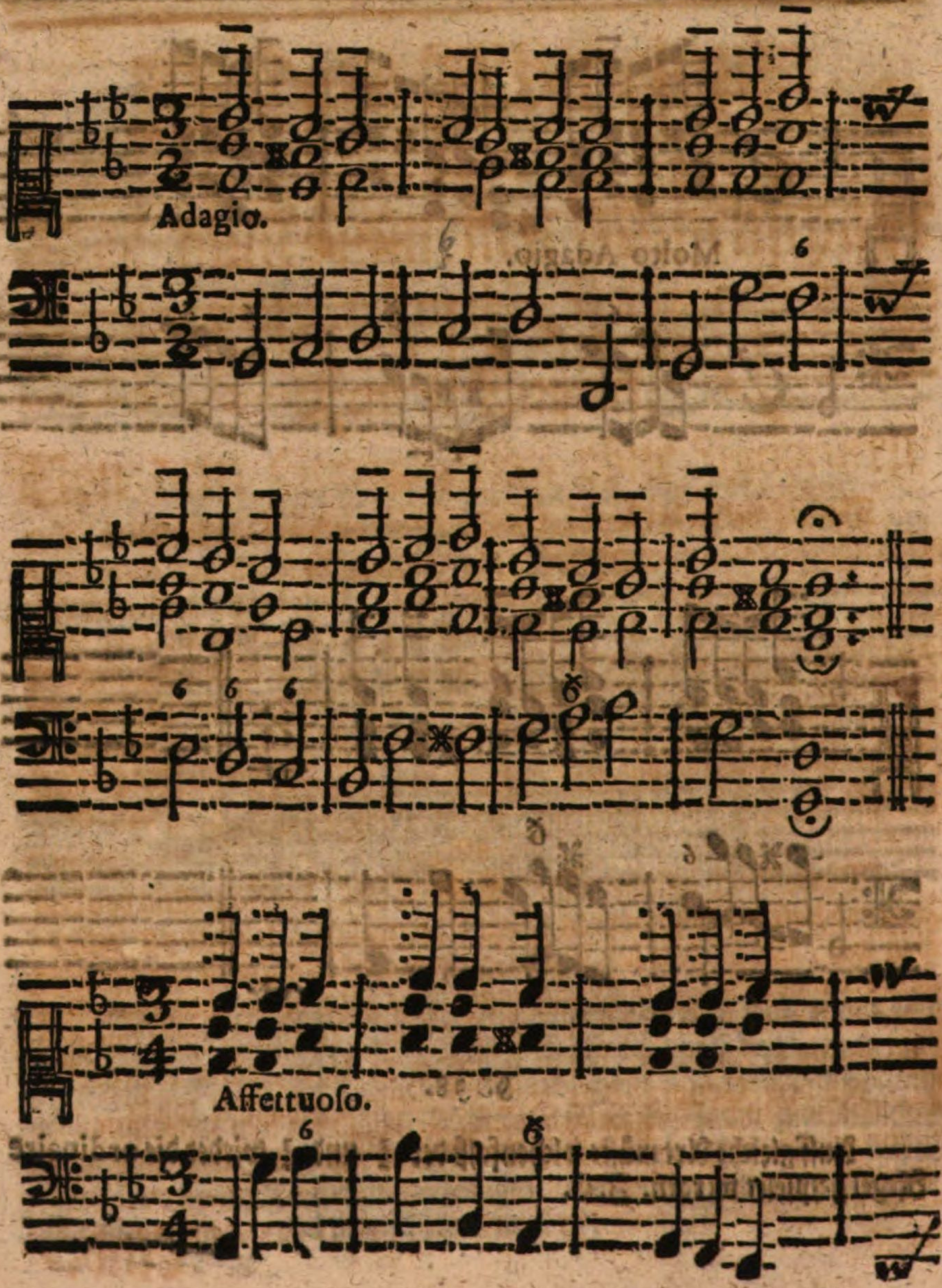
§. 37.

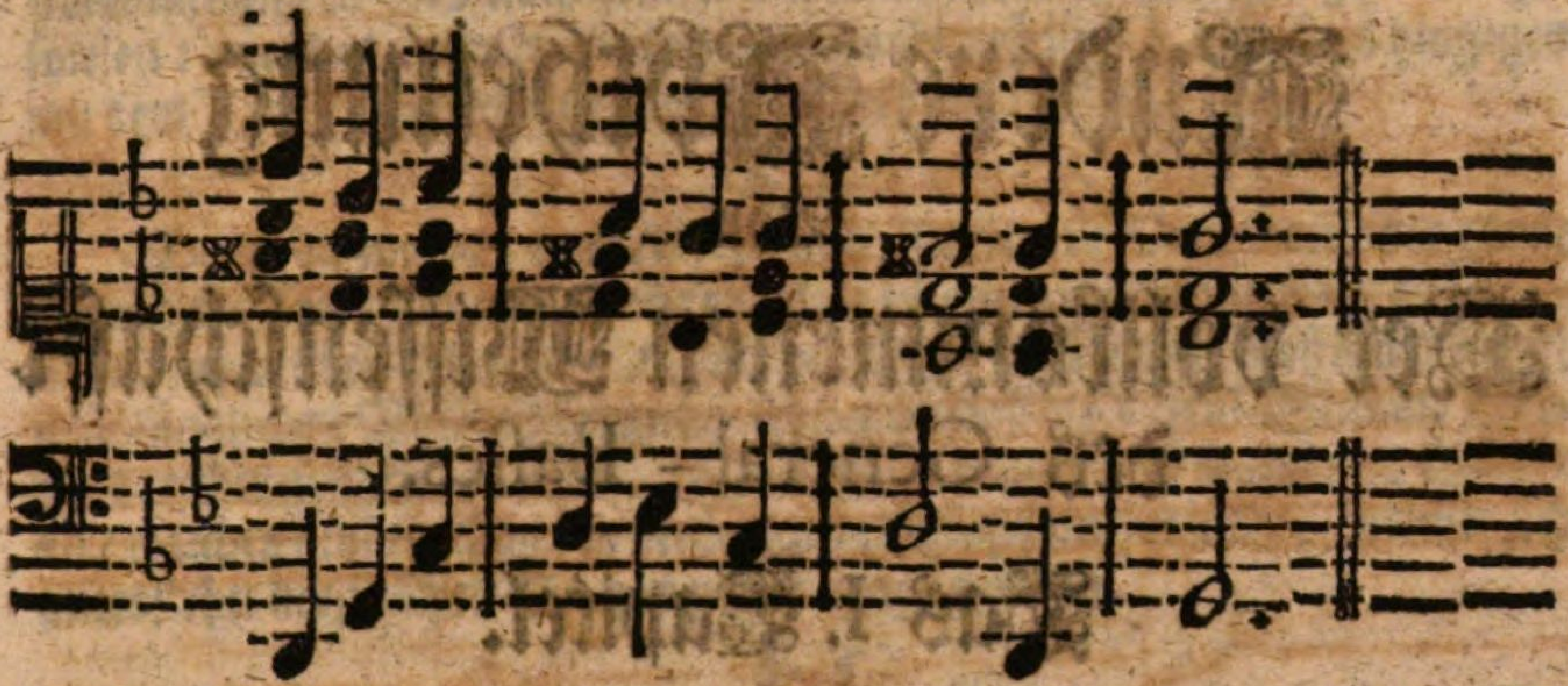
Wenn aber der Componist ein Affettuoso oder sonst etwas sehr langsames auf diesen Bass gesaget hätte / welches er durch das darunter geschriebene Adagiosissimo angedeutet haben wolte: so würde es schlimm genug dissoniren / wenn der General-Bassiste bey seiner gewöhnlichen Regel bleiben/ und das andere 8tel allzeit durchgehen lassen wolte / wie in obigen Exempel; Folgbar müste selbiges also gespielet/ und jede 8tel à part mit einen neuen Accord angeschlagen werden:



§. 38.

Auff gleiche Art müſte ſolchenfalß der $\frac{2}{4}$ und $\frac{3}{4}$ wieder die ordinaire Regel geſpielet werden. Z. E.


Adagio.
Affettuoso.



§. 39.

Daß bißweilen in Concerten/ Sonaten/ auch in Ouverteuren dabey geschriebene prestò oder prestissimò, machet nicht selten aus einen langsamen Tacte geschwinden Ouverteur-Tact. Und kurtz: man muß vielmahls nicht so wohl die geschriebene Noten, ob sie geschwind oder langsam scheinen; als vielmehr das Tempo ansehen / ob nehmlich dieses aus sonst geschwinden Noten langsame / oder aus sonst langsamen geschwinde Noten mache. Alsdenn lassen sich die von dieser Materie oben gegebene Regeln ohne alle Kunst gar leicht appliciren / auff Art wie bißhero gelehret worden.

§. 40.

Wiewohl/ ich besinne mich/ daß wir in dieser Section allein von dem General-Bass mit Signaturen haben reden wollen / folgbar præsupponiren wir / daß biß dato bey solchen extraordinairen Veränderungen der Mensuren/ und frembden Bezeichungen der Tacte, dergleichen Species in solchen Bässen nicht so leichte weggelassen seyn. Und solchenfalls kan man §. 29 usque §. fin. h. cap. biß zu folgender Section, allwo exprofesso von dem General-Bass ohne Signaturen gehandelt wird/ nach Gefallen verspahren.

Ande-

Andere Abtheilung
Von
Der vollkommenen Wissenschafft des General-Basses.

Das I. Capitel.
Von dem General-Bass ohne Signaturen/ und wie selbige sonderlich in Theatralischen Sachen zu erfinden.

§. 1.

Bißher ist allein vor Anfänger geschrieben worden: nunmehro aber werden wir mit denjenigen zu thun haben / welche allbereit einen mit gewöhnlichen Signaturen bezeichneten General-Bass dergestalt in die Faust gebracht / daß sie sich zum wenigsten einiger Perfection hierinnen mit Wahrheit rühmen können.

§. 2.

Ausser diesen Præsupposito wird einen Lehrbegierigen nicht wenig von folgenden schwehr zu verstehen und zu practiciren seyn. Und es ist auch vernünfftig / daß man eher Buchstabiren können / als lesen lernen muß.

§. 3.

Gleichwie nun die General-Bässe in Kirchen-Sachen/Sonaten und dergleichen allezeit und dieses vor rechtswegen mit Signaturen bezeichnet werden / (es müste denn ein Virtuose sich unterstehen/einen ohne Signaturen bezeichneten General-Bass entweder zum Plaisir oder bey vorfallender

Noth-

Nothwendigkeit bloß nach seinen Musicalischen Gehör und Judicio zuspielen: welches ceteris paribus gar wohl müglich) also ist es hingegen mit dem Theatralischen Stylo gantz anders beschaffen.

§. 4

Denn da werden uns Arien und Recitativ-Cantaten oder gantze Opera vorleget/ allwo der General-Bass sehr wenig oder vielmehr gar keine Signaturen über sich führet / und der General-Bassiste bloß mit dem offt unzulänglichen Vortheil vergnügt seyn muß/daß die Vocal-Stimme jederzeit darüber geschrieben stehet. Das übrige kömmt auf Kunst und Gehöre an / welches beydes schon bey denjenigen præsupponiret wird / welcher sich unterstehet dergleichen Sachen zu accompagniren.

§. 5

Solchergestalt müssen wir also der Composition näher treten / und sehen/ ob es nicht möglich sey / nach gewissen Principiis einige kurtze Regeln zu geben/wie der Theatralische Stylus oder der General-Bass ohne Signaturen zu tractiren sey?

§. 6.

Hierinne ordentlich zu verfahren / so hat man zweyerley zu erwegen:

1. Was es vor Signaturen seynd / welche erfunden werden müssen?
2. Wie und auf was Art selbige zuerfinden?

§. 7.

Die erste Frage ist um so viel leichter zu beantworten / als die andere schwehrer ist. Es seynd nehmlich alle diejenigen Signaturen zu erfinden/ welche uns bißher in der ersten Abtheilung dieses Buchs über den General-Bass ausdrücklich vorgeschrieben worden: welche waren die

6. 43. 7. 9. 5. 4. 5. und dergleichen. (über der 5 eine 6; 4 und 5 mit Durchstrich)

Besiehe §. 71. c. 2. der ersten Abtheilung.

§. 8.

Alle diese oder sonst im General-Bass gebräuchliche Signaturen aber können auf dreyerley Art erfunden werden

1. Aus der über dem Baſs allezeit ſtehenden Vocal-oder Inſtrumental-Stimme.
2. Aus etlichen leichten General-Regeln.
3. Aus etlichen wenigen Special oder Compoſition-Regeln.

§. 9.

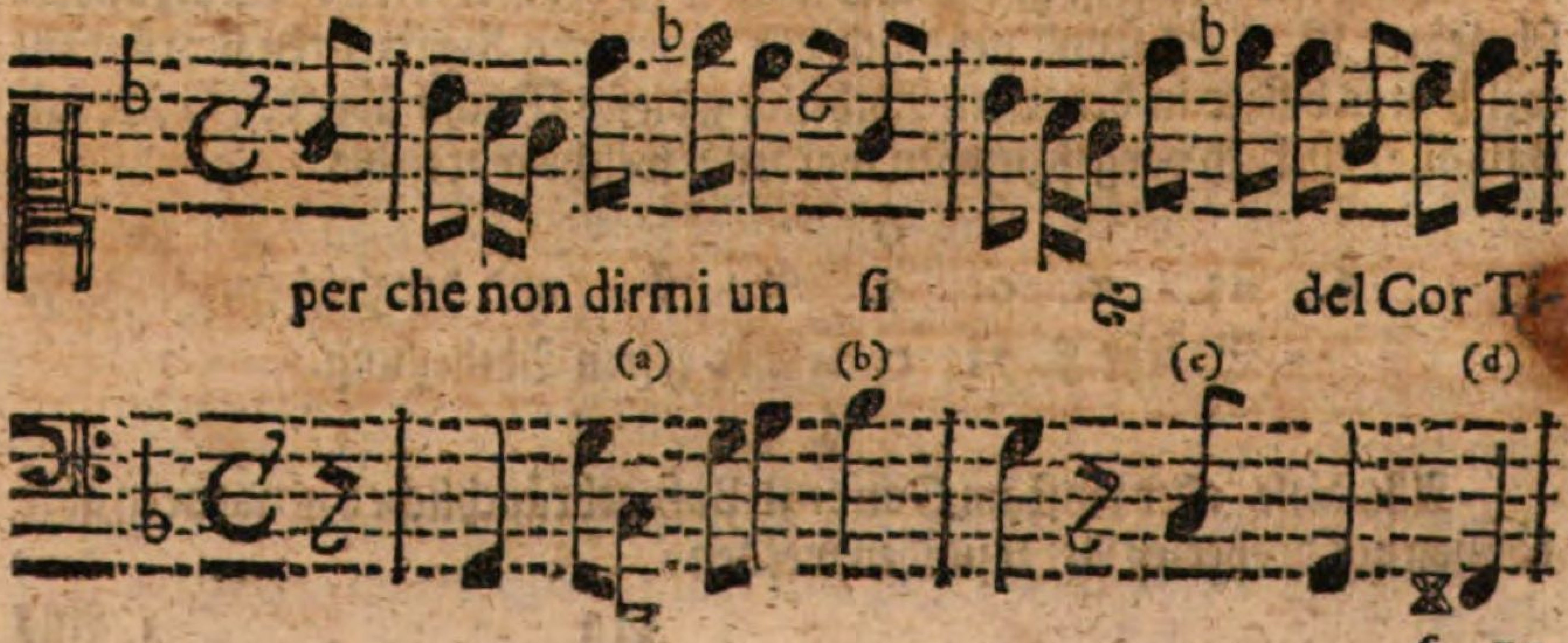
Das leichteſte gehet billig voran / wenn wir ſagen / daß die Signaturen vor allen Dingen/ aus der darüber ſtehenden Stimme zu ſuchen ſeynd. Und dieſes gehet vornehmlich die Reſolutiones und Diſſonantien an/ welcher nirgends anders als aus der darüber ſtehenden Stimme hergehohlet werden können.

§. 10.

Dieſes aber iſt gar kurtze Arbeit; denn wenn Z. E. in General-Baſs der Clavis D. in der Vocal-Stimme aber c. ſtehet/ ſo weiß man/ daß dieſes die 7. ſey / zu dieſer gehören 3. und 5. welche man alſo zuſammen anſchläget/ und verfähret nach denen Principiis, wie aus der erſten Abtheilung des Buchs bekandt. Alſo wenn in Baſs ff / in der Vocal-Stimme wieder c. oder in Baſs D / in der Vocal-Stimme gſ. ſtehet / ſo weiß man / daß jenes c. die 5. ſey / welche 3. und 6. zur völligen Harmonie hat: Dieſes aber die 4 zu D/ welche 2. und 6. bey ſich führet; und alſo ſchläget man den völligen Accord, und verfähret wie ſchon bekandt.

§. 11.

Wir wollen zur Erleuterung ein Exempel herſetzen / in welchen die darüber geſetzte Stimme gar offt aus den ordinairen Accord, ſo wohl in andere Conſonantien / als auch inſonderheit in die meiſten Diſſonantien und Reſolutiones ausweichet:



§. 12.

§. 12.

Solte einer nun diesen General-Bass ohne Signaturen accompagniren / so findet er diese also in der darüber stehenden Vocal-Stimme: Zu der Bass Note

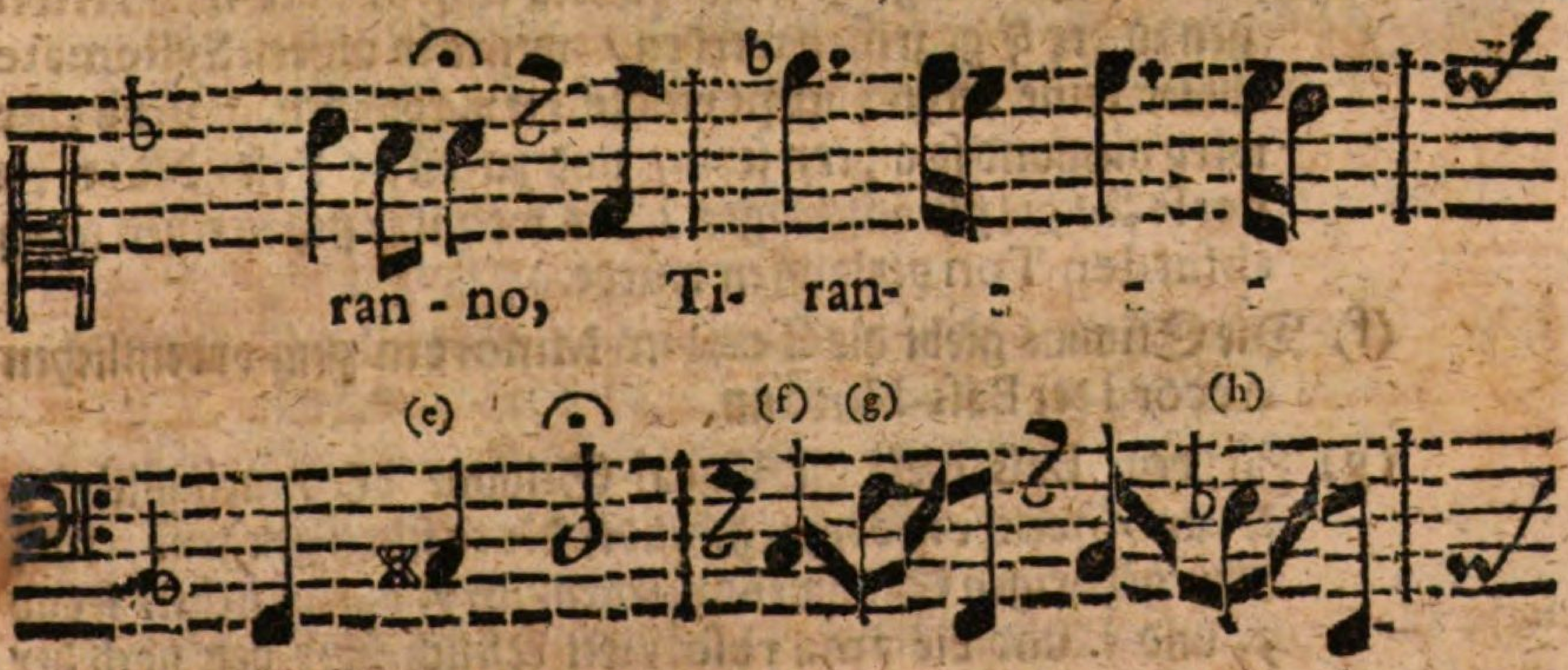
(a) Stehet oben das dℯ statt e. also behält man zwar den ordentlichen Accord, es muß aber Tertia minor statt der ordentlichen grossen Tertia angeschlagen werden.

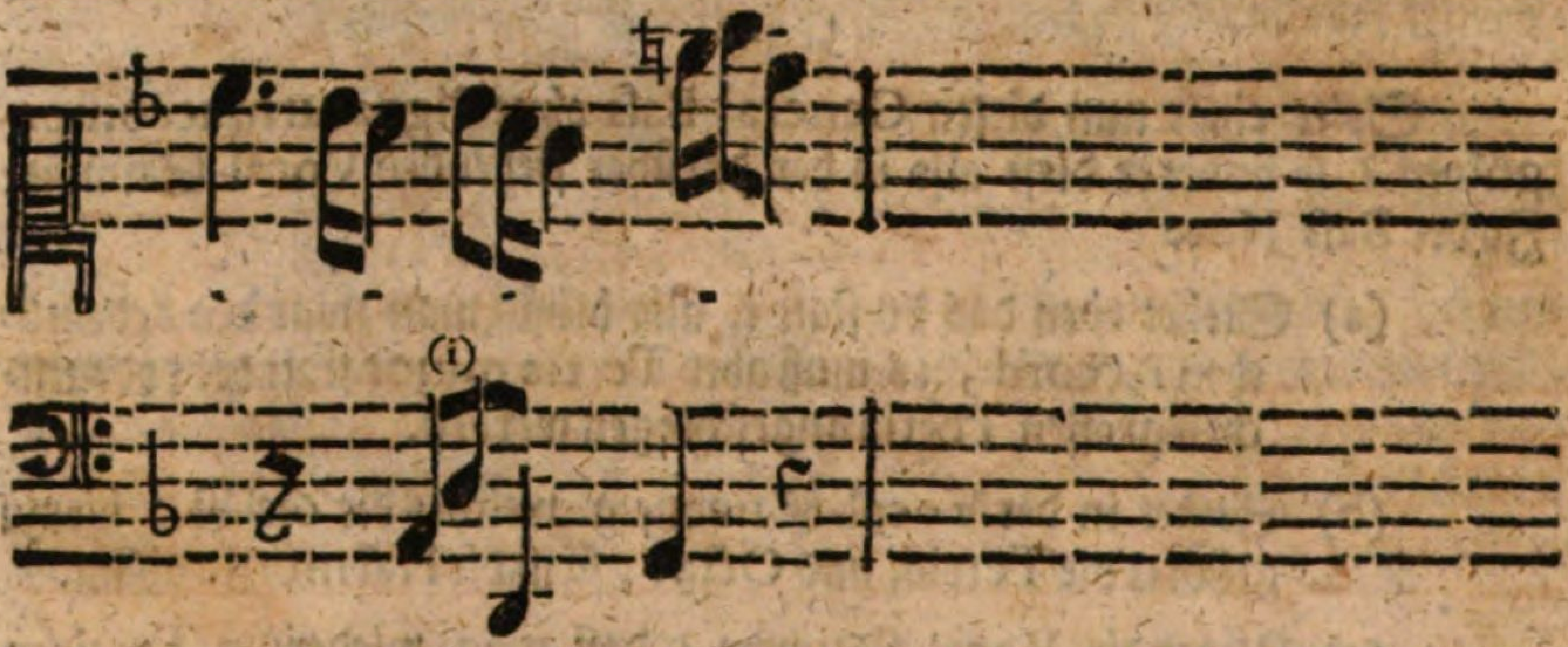
(b) Stehet in der Vocal-Stimme g. welches die 6tel ist; hierzu gehöret die Tertia, und Octav; so ist die Harmonie völlig.

(c) Zeiget die Vocal-Stimme / daß man wiederum Tertiam minorem nehmen soll.

(d) Hat der Soprano c. zu fℯ / welche ♭. ist: zu dieser gehöret/ noch die 3. und 6. so ist der Accord wieder richtig.

NB. Uberhäupt ist allhier zu erinnern / daß man sich nichts daran zukehren hat / wenn sonderlich in Theatralischen Sachen die Dissonantien und Resolutiones nach denen gewöhnlichen Regeln nicht allezeit vorhero liegen / als wie in der





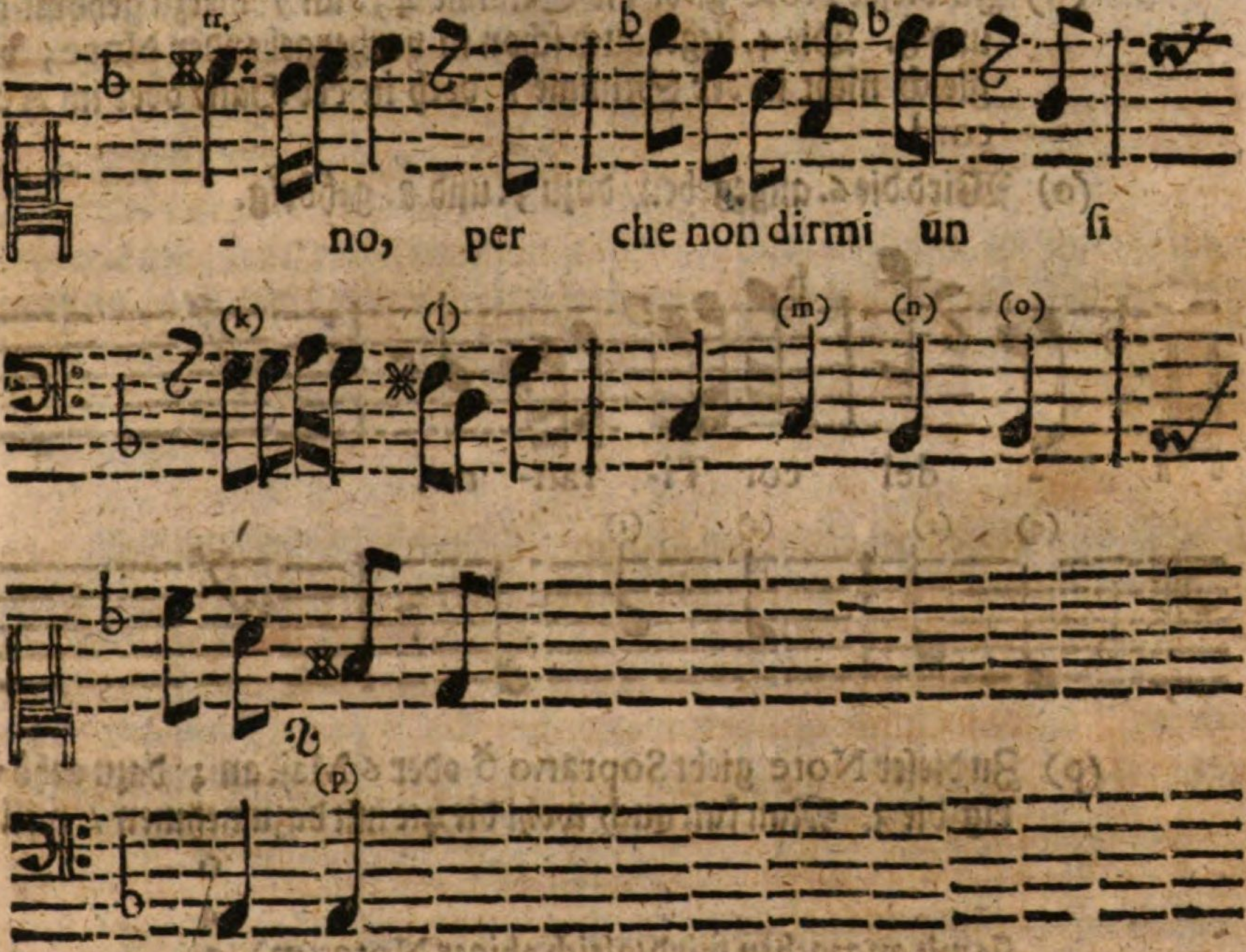
letzten ♭5. oder hernach nicht allzeit accurat reſolviren / wie vielleicht unten Exempla vorkommen werden. Der General-Basſiſte aber obſerviret ſeine Regeln/ und Reſolutiones wo es angehen will: gehet es aber nicht an/ ſo läſſet er es dem Componiſten verantworten.

(e) Zu dieſer Note gehöret in Soprano der Punct von b. welches zu cc. die ♭7 iſt: zu dieſer ſeynd die accordirenden Stimmen 3. und ♭5 / welche man zuſammen anſchläget. Die ♭7 aber nimmt ihre gewöhnliche Reſolution in acht.

(Nota Bene: Die obige ♭5 oder quinta minor aber muß derwegen zu der ♭7 gegriffen werden / weilen in unſern Syſtemate allhier keine rechte oder perfecte 5te vorhanden. Nun aber wird niemand ſo albern ſeyn / und zu dieſer Baſs-Note die perfecte 5te gc. anſchlagen / als womit er ſich in einen gantz abſurden Ton verlauffen würde.)

(f) Die Stimme giebt die Tertiam Minorem zum ordentlichen Accord der Baſs-Note an.

(g) Zu dem Baſs giebt die Vocal-Stimme dc. / nehmlich die ♭7. an / welche in vorhergehender Note ſchon gelegen. Die dazu gehörigen Stimmen/ weil nemlich 7. alleine ſtehet/ ſeynd 3. und 5. und die 7ma reſolviret erſtlich über den nach der 8tel Pauſe folgenden Baſs B. / wenn man die zwey nach den Punct folgende 16theil/ wie billig / vor eine Manier annehmen will.



(h) Der Soprano giebt gleichfalß wieder die 7. d. an zum Basse, welche 3. und 5. hat / und gleich vorigen in folgender Note resolviret.

(i) Ist eine dergleichen 7ma zum Basse, und wie die vorhergehende zu tractiren.

(k) Der Soprano giebt dem Baſs 4 an / man erinnert ſich / daß hierzu gehören die 2. und 6. ſo iſt der Accord richtig.

(l) Hat die 6. über ſich / hierzu 3. und nach Gelegenheit die 8.

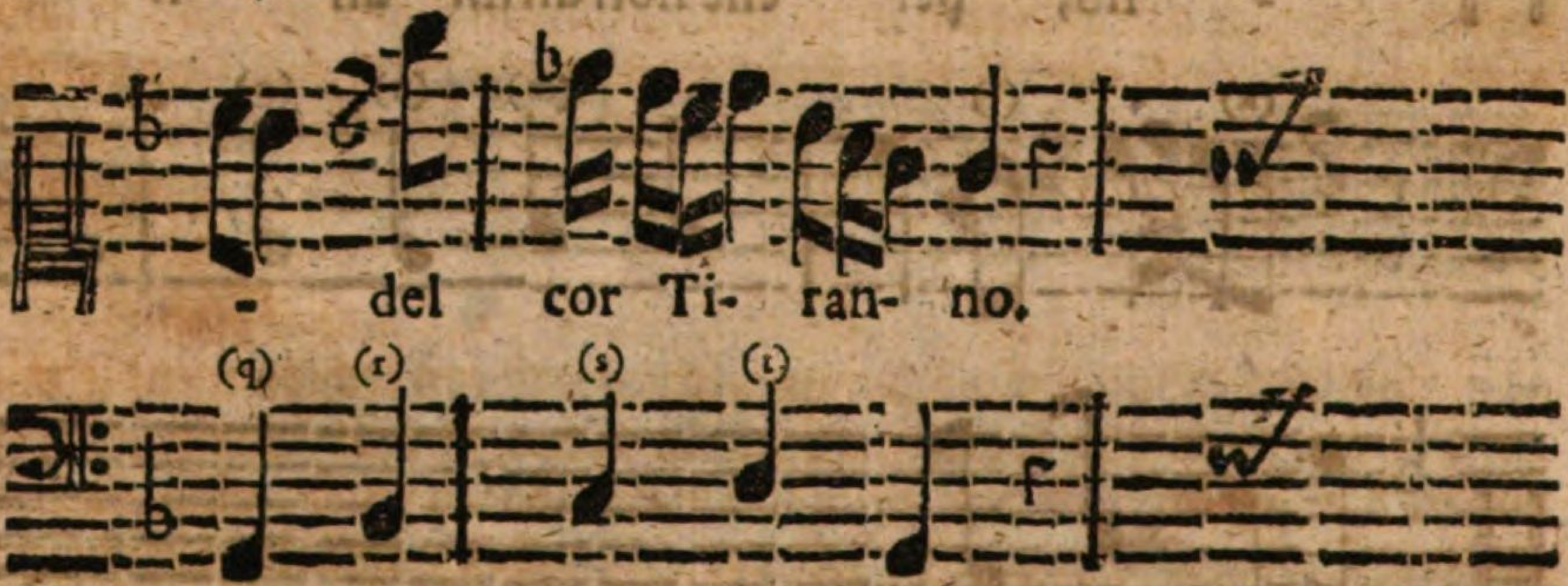
(m) Hat gleichergeſtalt die 6. wozu 3. und 8. gehören. Weil aber Soprano mit den folgenden 8tel zugleich die 4te f. zu der Baſs-Note c. angiebet / ſo kan man auch folgenden Accord er-

6
4

wehlen/da b3. über einander zu befinden.

(n) Zu dieſer Note giebt die Stimme 43. an / hierzu gehöret 5. und 8. Die 4. lieget auch ſchon in vorhergehender Note, ob gleich nicht in der Stimme / doch in der Hand oder im Accord.

(o) Wird die 6. angegeben/ dazu 3. und 8. gehörig.



(p) Zu dieſer Note giebt Soprano 6̸ oder 6 Maj. an; dazu gehö-rig die 3. Man kan auch wohl die 4te mit dazu nehmen / weil ſie mit angegeben wird/gleich obiger Note (m) $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$.

(q) Wird wieder 43. nach einander angegeben auf Art der vor-hergehenden Note unter. (n)

(r) Die 6te zum Baſſe.

(s) Die Tertia Min. zum ordentlichen Accord.

(t) Hier ſchlieſt Soprano mit den Baſs durch die 6te/ und gleich dar-auf folgende 5te / auf welchen Fall der Accord dieſer iſt: $\begin{smallmatrix}6\,5\\4\,3\end{smallmatrix}$. Hiezu gehöret nach der in erſten Theil befindliche Tabelle die 8. damit iſt der Accord richtig. In übrigen hat die 4. in vorhergehender Note ſchon gelegen / welches in acht zu neh-men.

§. 13

Dieſes ſeynd nun auſſer der 3. 5. und 8. des ordentlichen Accordes/ lauter Sätze / Reſolutiones und Diſſonantien geweſen / welche man ge-

dachter.

dachtermassen nicht anders errahten und erfinden können / als aus der darüber gesetzten Stimme.

§. 14.

Denn so lange einen Componisten frey stehet über dieser oder jener Note des General-Basses entweder ein Con- oder Dissonantz, und von beyden diese oder eine andere in seiner Composition zugebrauchen: so lange ist es auch dem General-Bassisten nicht möglich / die Resolutiones und Dissonantien anders zu errahten / als aus der darüber stehenden Vocal- oder Instrumental-Stimme. (Von dem Gehör wollen wir anjetzo noch nicht reden.)

§. 15.

Aus diesen Principio solte nun folgen / daß von rechtswegen diejenigen Dissonantien zum wenigsten über den General-Bass solten gezeichnet werden / welche in der Vocal-Stimme nicht zu finden seynd: allein die eingeführte Gewohnheit zeiget auch hier das Gegentheil; und eben dieses giebt einen klahren Beweiß / daß derjenige lieber das Theatralische Accompagnement zu frieden lassen muß / welcher sich nicht auf seine Perfection, Gehör und Judicium verlassen kan.

§. 16.

Jedoch wir haben uns einmahl vorgenommen zu zeigen / wie ein General-Bass ohne Signaturen zu tractiren sey / und also muß ich denen Incipienten zu gute noch dieses statuiren: Daß der General-Bassiste nicht allezeit nöhtig habe / alle etwan in denen übrigen Stimmen vorkommende Dissonantien auf seinen Clavier so accurat zu exprimiren.

§. 17.

Denn allhier frage ich jedweden Music-Verständigen / ob er mir nicht zugeben müsse / daß auch der aller perfecteste Componiste / Virtuose und General-Bassiste nicht alle / etwan in verdeckten Mittel / oder sonst bey einer Music weit von ihm stehenden Stimmen / vorkommende Dissonantien und Minutissima mit seinen Gehör penetriren / und folgbar auch nicht auf seinen Clavier exprimiren kan? Woran denn auch endlich gedachtermassen nicht viel gelegen ist / wenn nur der General-Bassiste nicht solche Griffe thut / welche bey denen Accompagnirenden übrigen Stimmen gar nicht bestehen können / und folgbar gantz und gar mit selbigen dissoniren.

§. 18.

§. 18.

Zum Exempel: Es müste derjenige ein schlecht Musicalisches Gehöre haben/welcher (bey seiner darüber stehenden/und indeß etwan poussirenden Vocal-Stimme) nicht begreiffen solte/wenn der völlige Concen- 6
4
tus der Instrumente indem seiner Note gantz contrairen Accord der 2
einfiele. Also lässet sich eine ♭7. gar bald hören/ sie stecke in welche Stimme sie wolle.

§. 19.

Hingegen lasse man es seyn/ daß von einen Incipienten diejenige 7. und 9. gar nicht observiret werden/ welche ihm die Vocal-Stimme nicht angegeben hat. Es ist wenig daran gelegen. Denn die 7. und 9. leiden gleichergestalt die 3. 5. und 8. bey sich/ als wie der ordinaire Accord: und also hat der General-Bassiste mit denen übrigen Musicis nicht dissoniret/ wenn er bey seinen ordinairen Accord blieben ist.

§. 20.

Also ist ebenfalls an der Expression der 6̸ nichts gelegen/ wenn nur die über dergleichen Noten natürlich stehende 6. allein gegriffen wird. Denn zu der 6̸. gehöret eben so wohl 3. und 6. als wie zu dieser letztern; und also hat der General-Bassiste mit der übrigen Music auch hier nicht dissoniret durch Weglassung der 6̸.

§. 21.

Jedoch muß man auch aus dergleichen vergönneten Freyheiten kein Asylum ignorantiæ machen. Denn derjenige/welcher in Clavier mehr Sprünge machen/ und sich zu dergleichen General-Bassen zu Theatralischen Sachen angewehnen will; der muß sich auch zugleich dahin gewehnen/ daß er so wohl bey einen Solo die eintzige/ als auch insonderheit bey voller Music allezeit zum wenigsten die obere Stimme/ welche ohne dis am leichtesten ins Gehöre fällt/ dergestalt accurat in die Ohren fassen/ daß er alle daselbst vorkommende Dissonantien, Resolutiones und Signaturen/ so viel es möglich ist/genau zu exprimiren suche auf seinen Clavier.

§. 22.

Ja je mehr und accurater ein General-Bassiste alle in einen völligen Con-

Concentu vieler Stimmen vorkommende Con-und Dissonantien biß auf das Kleineste observiren kan: je mehr ist seine / wo nicht allezeit nöhtige/doch rühmliche Geschickligkeit zu approbiren.

§. 23.

Dieses ist also genug gesaget von Erfindung der Dissonantien in einen ohne Signaturen bezeichneten General-Baß. Hinführo werden wir mehr mit Consonantien als der Tert. Maj. ✳ Min. b. und 6. zu thun haben/welche an der Zahl zwar kleiner/an sich selbst aber mehr Fundamenta von der Composition bey sich führen.

§. 24.

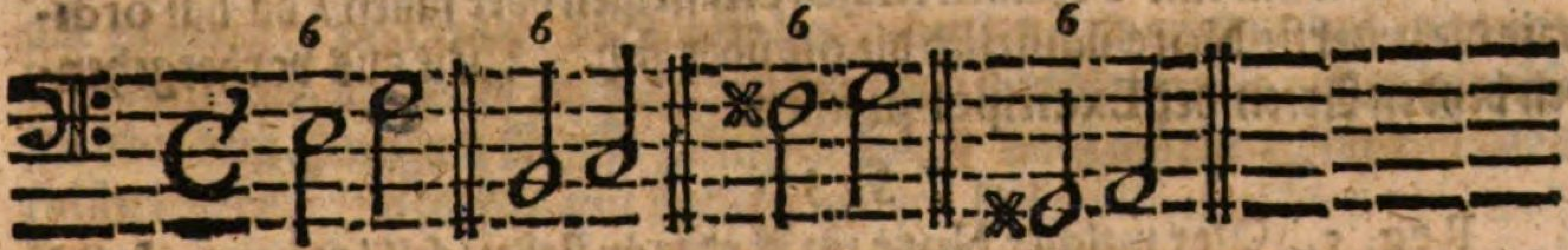
Wir kommen also zur andern/und zwar annoch leichtern Art/die Signaturen zu erfinden/ welches waren

(1.) Etliche leichte General-Regeln.

§. 25.

Dieselben nun nach der Ordnung ohne weitläufftigkeit zu erzehlen/ so seynd es folgende:

Reg. 1. Wo zwey Noten um ein Semitonium steigen / so hat die erste Note natürlich die 6te über sich. Z. E.



§. 26.

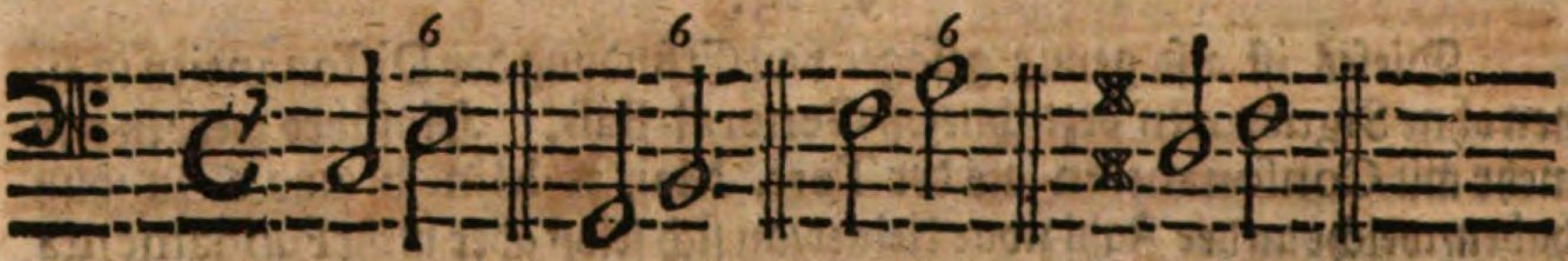
Reg. 2. Wo 2. Noten um ein Semitonium fallen/so hat die andere natürlich die 6te über sich.

§. 27.

Diese beyde Regeln können auch in eine gegossen werden. Nemlich wo zwey Noten um ein Semitonium steigen/ oder fallen/ da hat die unterste Note natürlich die 6. über sich. Gleichwie aus vorhergehenden beyden Arten der Exempel zu ersehen.

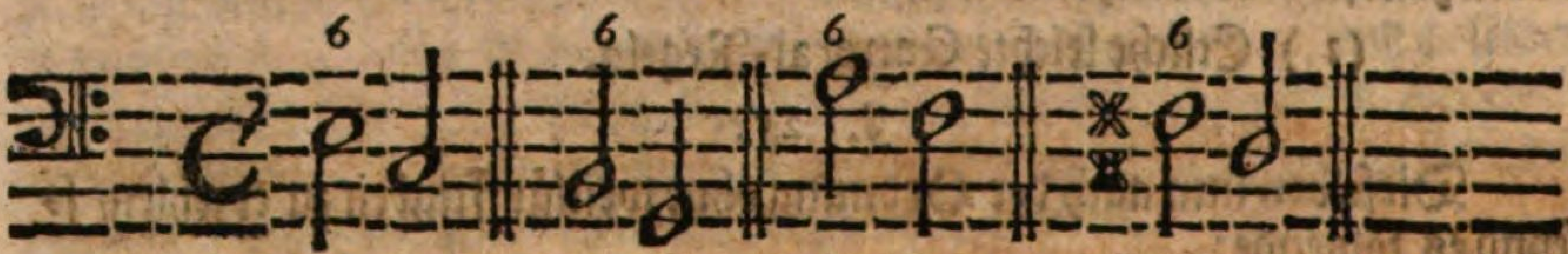
§. 28.

Reg. 3. Wo 2. Noten eine Tertiam Majorem über sich steigen/ da hat die andere natürlich die 6te über sich. Z. E.



§. 29.

Reg. 4. Fallen aber zwey Noten um eine Tertiam Majorem, so hat die erste Note natürlich die 6te über sich.

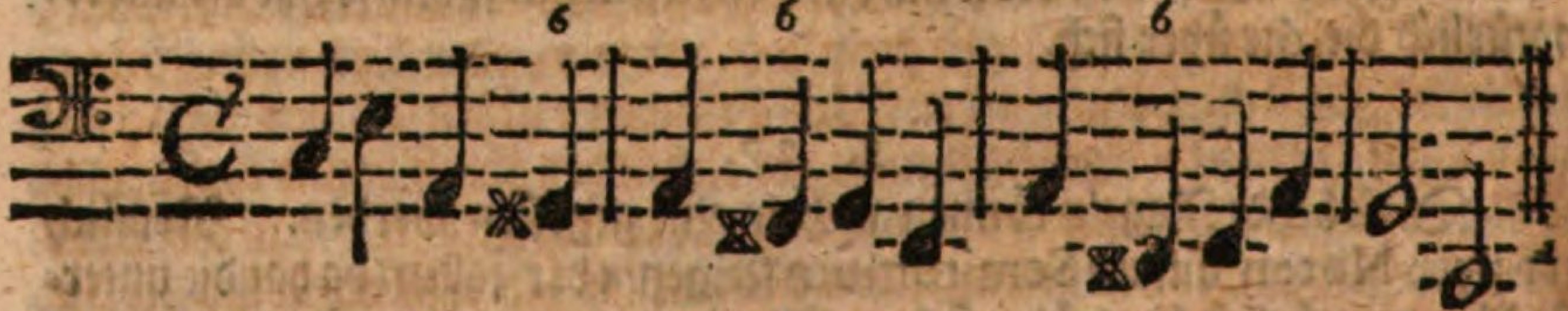


§. 30.

Diese zwey Regeln / lassen sich abermahlen kürtzer fassen: Nemlich wo 2. Noten um eine Tertiam Majorem steigen oder fallen / da hat ordinair die unterste Note natürlich die 6te über sich. Wie aus vorhergehenden beyden Arten der Exempel zu sehen.

§. 31.

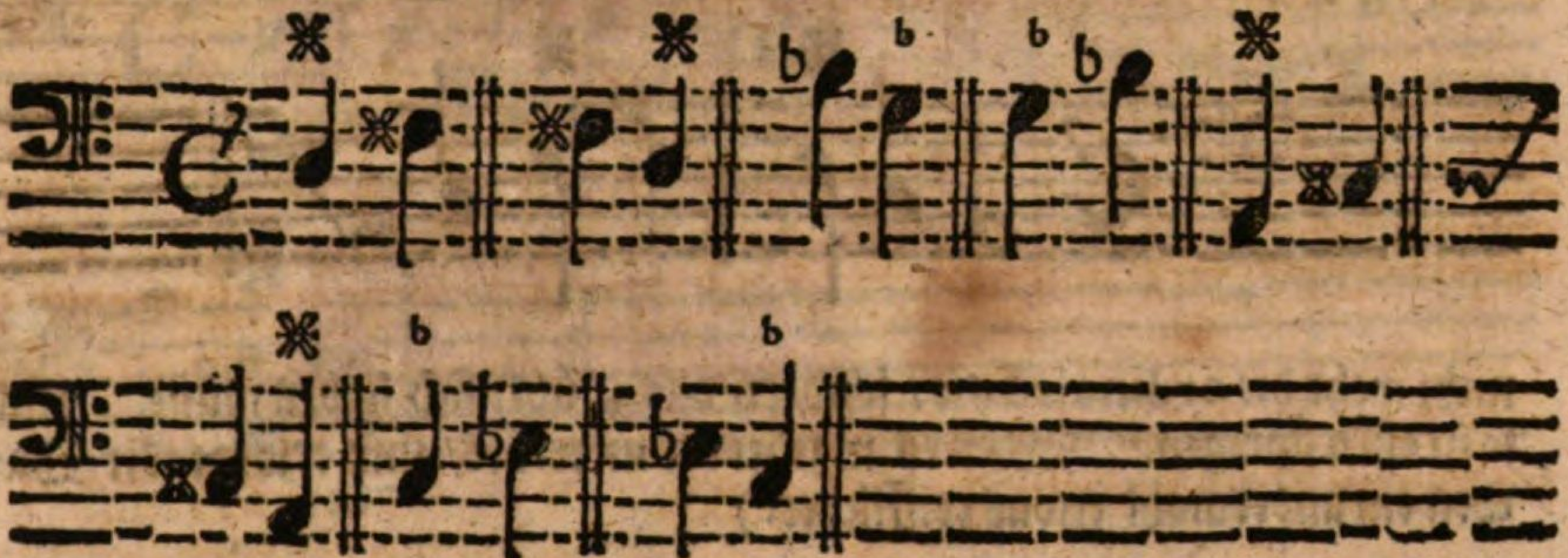
Reg. 5. Vor welcher Note ein ✱ oder ♮ stehet/ selbige hat natürlich die 6. über sich. Z. E.



§. 32.

Reg. 6. Wenn 2. Noten um eine Tertia steigen oder fallen/deren die eine

ein ✱ oder b. vor sich führet / so muß natürlich eben dieses Signum bey der andern Note auch geführet werden. Z. E.

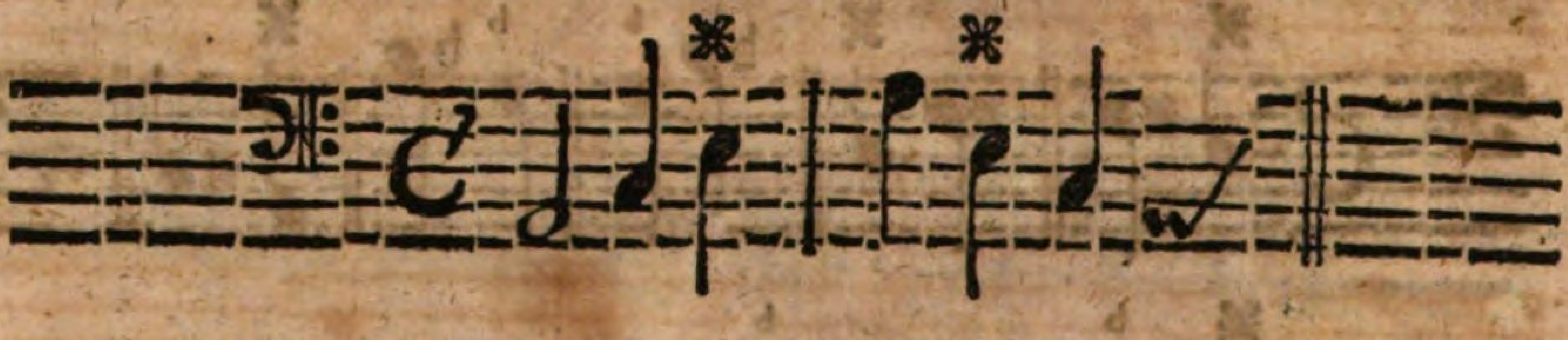


§. 33.

Und dieses waren also die wenigen General-Regeln / welche gleichwohl nicht selten den meisten Theil eines Musicalischen Stückes oder Aria ausmachen / wo nicht sonderlich mit Dissonantien gespielet wird.

(Nota Bene: Wahr ist es zwar/daß man Exempla in Contrarium findet/ allein wer das einen Anfänger zu erst vorsagen will/ ehe und bevor er alle Principia ordinaria in Kopffe hat / der handelt wieder das Donum Didacticum, und giebt zugleich an Tag/ daß ihm die Studia nicht viel müssen über dem Halß zum Kopffe gestiegen seyn / sonst würde er weit anders raisonniren. Welches mit andern höhern Disciplinen allhier zu beweisen und zu illustriren wäre/ wofern es zur Sache dienete. Sapienti sat! Hiernechst wenn ein Incipiente ordentlich nach und nach immer weiter geführet wird/so lernet er endlich selbst eine Regel aus der andern corrigiren; oder teutscher zu reden: Die Exempla contraria, oder die Exceptiones, (ohne welche keine Regel in der Welt zu finden) geben sich von sich selbst/ man darff einen Untergebenen nicht zur Unzeit den Kopff damit warm machen. Z. E. In vorhergehen §. 28. und 29. wurde gesaget / daß bey zwey in die 3. Maj. auff oder absteigenden Noten die Unterste natürlich die 6te über sich habe. Ist man aber nach diesen die nechstfolgende Reg. 1. & 2. special. allbereit vorbey passiret / so wird ein Maitre mit seinen Scholaren nunmehro schon näher zu judiciren wissen / daß Z. E. in folgenden aus dem

A. moll gesetzten Exemplis das aus der Tert. Maj. auff und absteigende e:)



nicht mehr die ordinaire 6te/ sondern das ✳ über sich haben müsse. Und so in allen übrigen. Wem es angehet der mercke es/ und erwege die Sachen ein andermahl etwas reifflicher.)

§. 34.

Endlich hat man annoch die Signaturen zu erfinden:

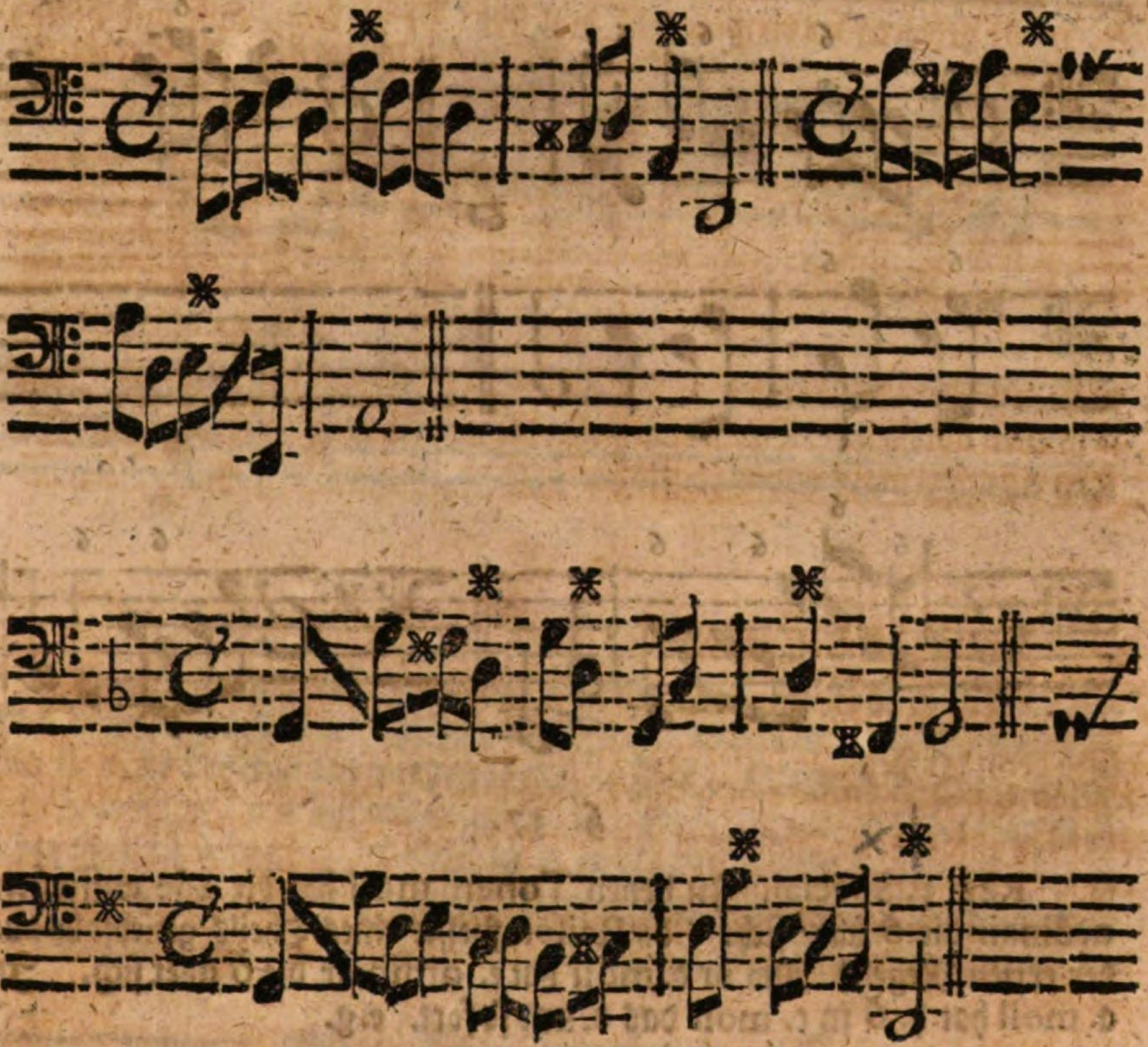
3.) Aus etlichen wenigen Special-oder Composition-Regeln.

Da denn der Nahme dieser Regeln selbst anzeiget/ daß wir etwas weniges mehr werden zu thun finden/ als bey vorigen. Hingegen haben wir eines Theils allhier keine Anfänger des General-Basses mehr vor uns; andern Theils flattiren wir uns damit / daß wir durch folgende wenige Regeln nicht ein geringes Licht/von vielen nutzbahren Principiis der Composition selbst erlangen können.

§. 35.

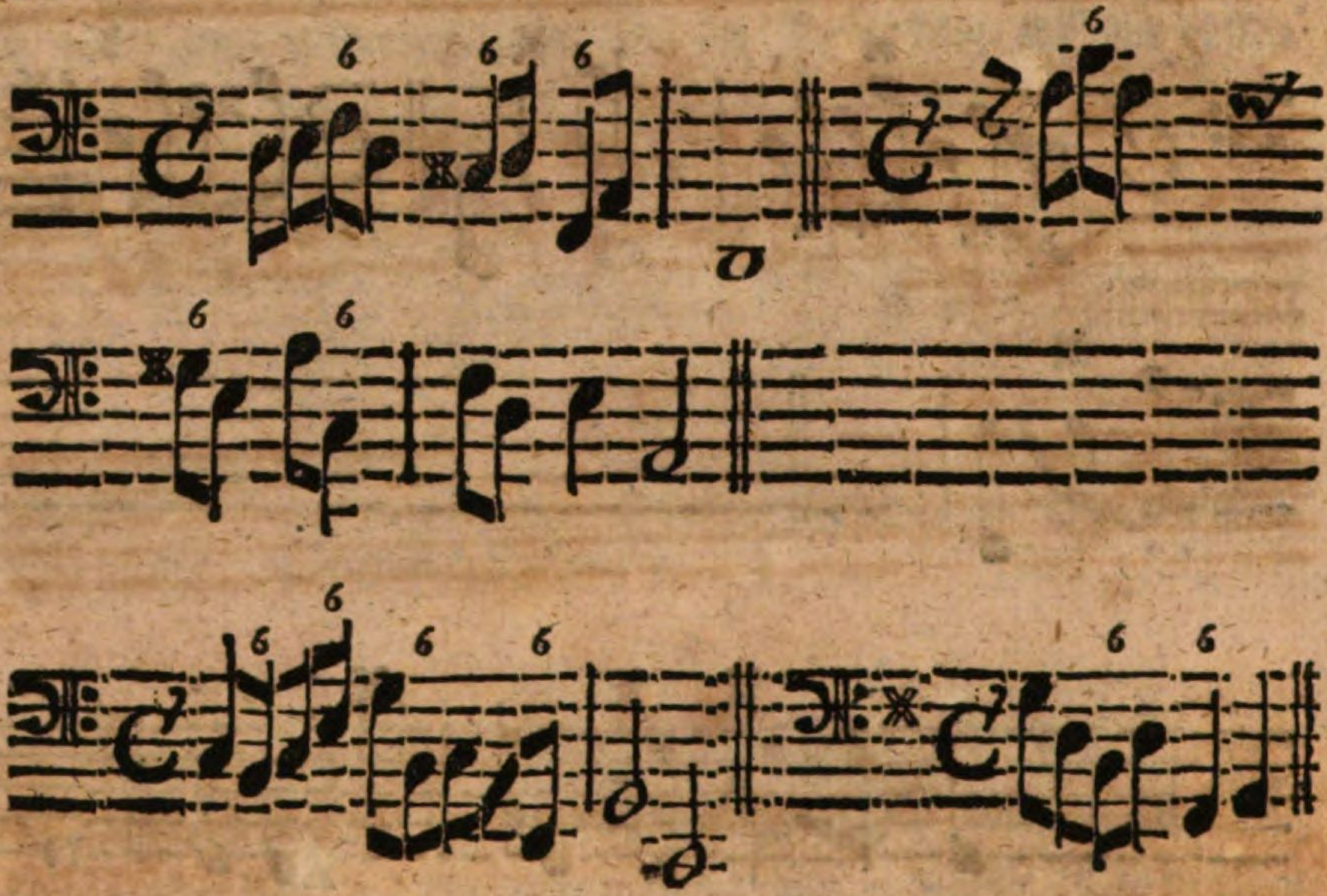
Die erste Regel ist also folgende:

Reg. 1. Special. Der Componiste tractiret ordinair das Semitonium unter denjenigen Tone, worinne er modulirt; also muß es der General-Bassiste auch observiren. Z. E. So lange man in d. moll modulirt, so lange muß man c✳ und nicht c. hören lassen/ sonst ist es dem Gehöre zuwieder. Modulirt der Ton in a moll, so ergreiffet man g✳ und nicht g. Bey g dur lässet sich lauter f✳ und bey d dur c✳ hören/und so durch alle Tone. Also stehet in allen folgenden Noten das ✳.



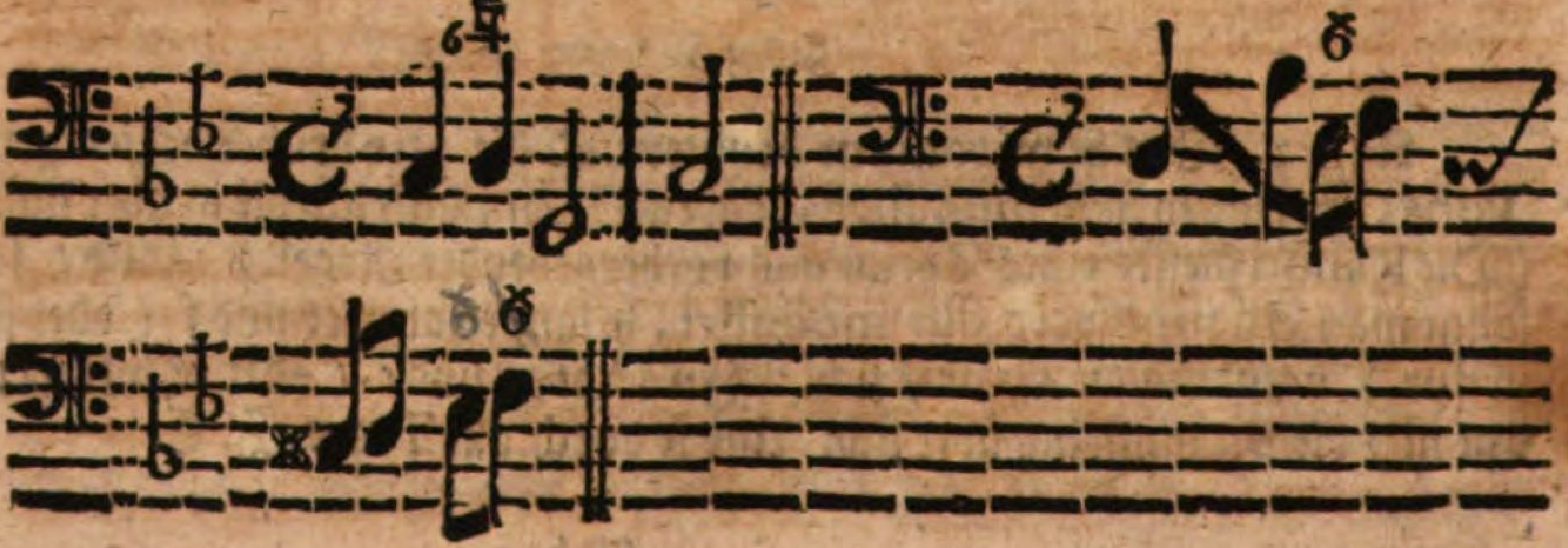
§. 36.

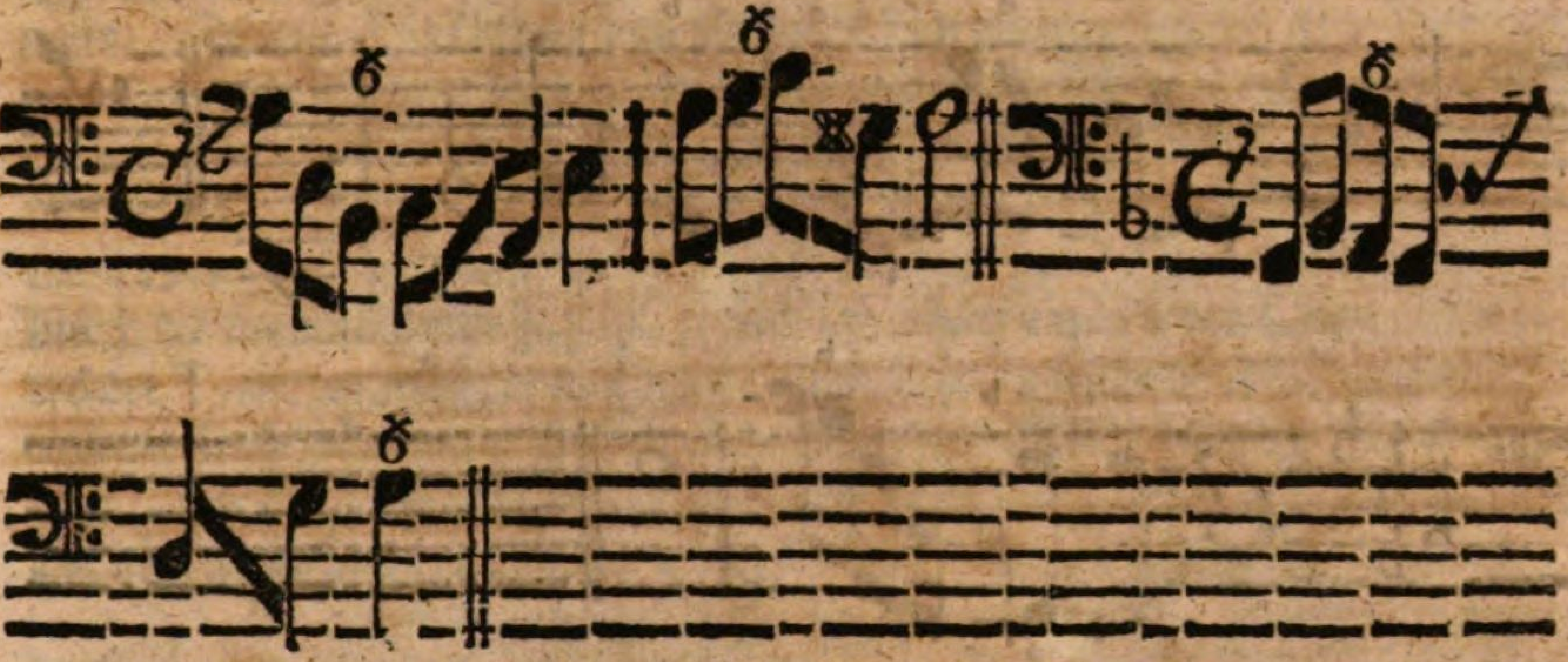
Reg. 2. Das Semitonium drunter und die 3tie drüber desjenigen Tons, worinnen man modulirt, haben allezeit natürlich die 6. über sich. (Die Raison fliesset eines Theils aus vorhergehender Regel.) Also / so lange man in d moll oder dur modulirt, so lange haben cis und f (oder fis in dur) natürlich/die 6te über sich. In a hat gis und c (oder cis wenn es dur ist) die 6te natürlich über sich. Und so durch alle Tone. Z. E.



§. 37.

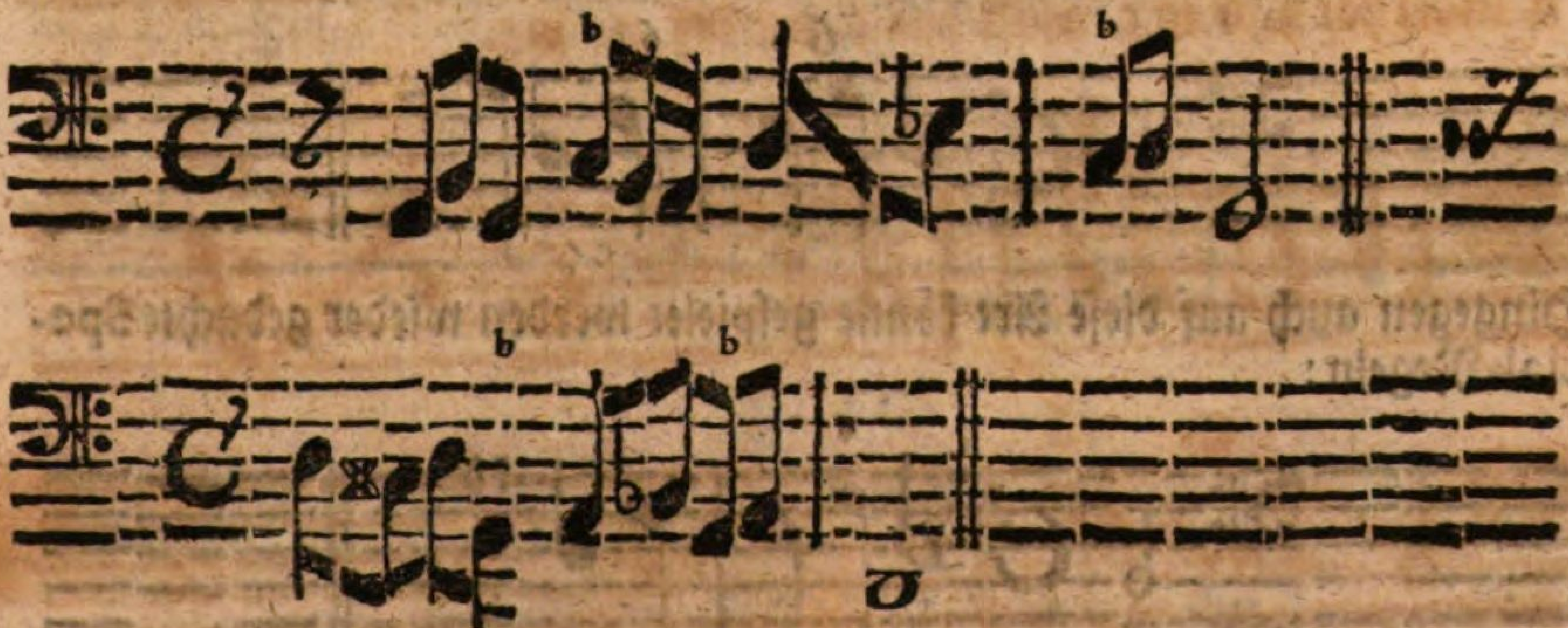
Reg. 3. Special. In denen Tonen moll hat die 2de auffwärts ordinair die 6 über ſich. (die Raiſon flieſſet eines Theils gleichfalls aus der erſten Regel.) Alſo in d. moll hat e. ordinair die 6 über ſich. In a. moll hat h. 6 in c. moll das d. und ſo fort. e. g.

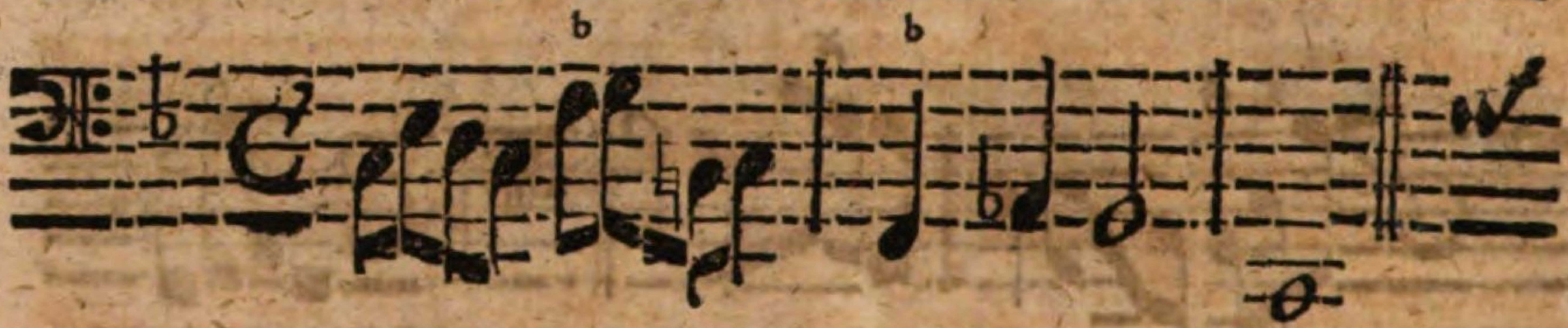


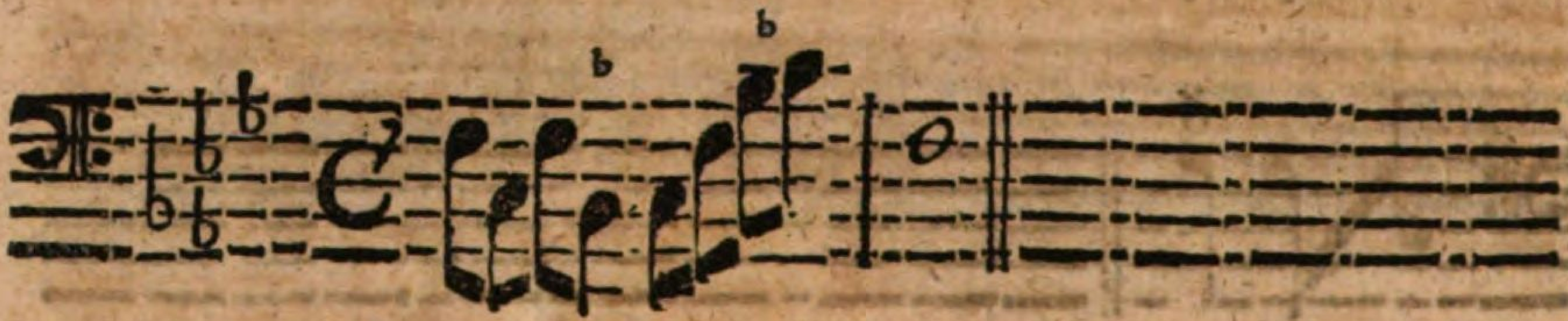


§. 38.

Regul. 4. Special. In allen Tonen moll hat man ordinair mit der 6 des jenigen Tons, worinne das Stücke modulirt, zu schaffen/ wofern sie nicht allbereit mit vorgezeichnet. Z. E. Obgleich in den g. moll nicht zugleich ds / nur bißweilen geschiehet / vorgezeichnet/ so lässet man doch lieber ds als e. hören. Ist gleich in d. moll das b. nicht vorgezeichnet / so klinget doch b. nicht/aber h. den Ohren wohl/und so durch alle Tone, Z. E.





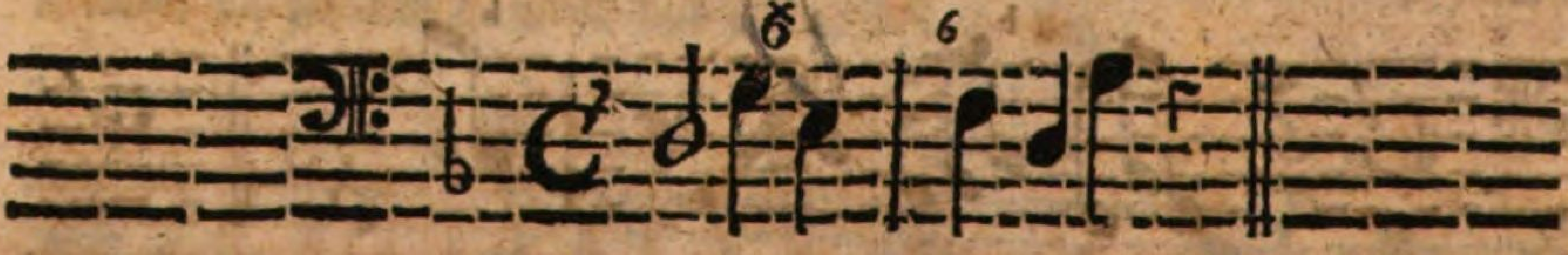


§. 39.

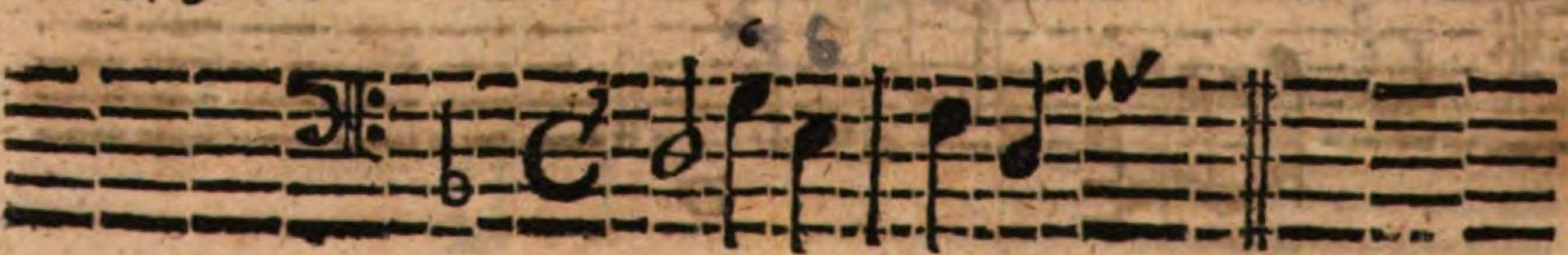
In e moll, a moll, h moll und fis moll braucht es der Regel nicht; weil schon in den Systemate die 6♭. und nicht Maj. stehet. Ist also das Gb. mit de. das d moll mit b. das c moll mit ge. das f moll mit ce in den 6ten Ton aufwarts schon gezeichnet / so braucht es der letzten Regel auch nicht.

§. 40.

(Nota Bene: Wolte nun ein Grillenfänger einen Incipienten abermahl allhier confus zu machen suchen/und sagen/daß folgendes Exempel nach denen nechst vorhergehenden 4. Haupt-Regeln zwar also recht:



Hingegen auch auf diese Art könne gespielet werden wieder gedachte Special-Regeln:

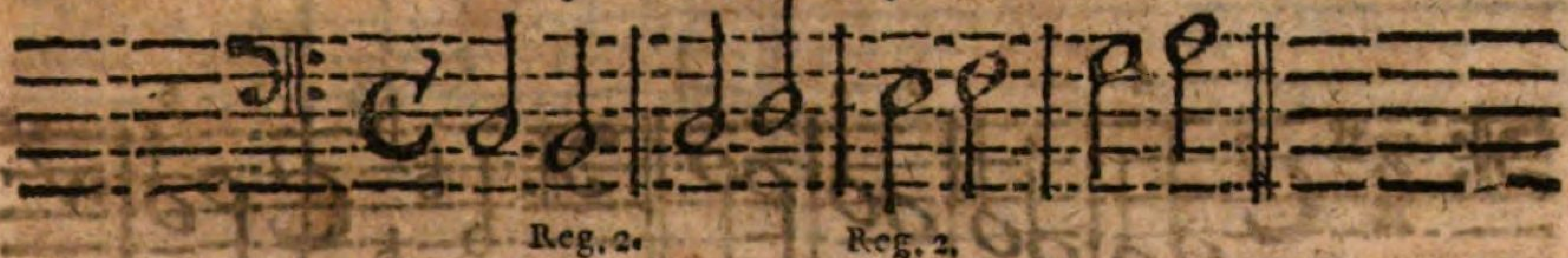


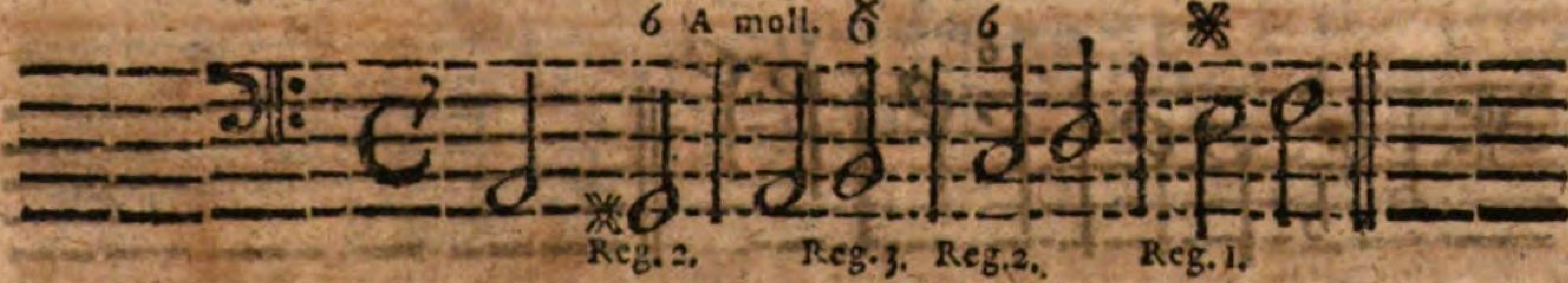
So

So dienet obiges §. 33. gegebenes Nota Bene gleichfalls allhier zur Antwort. Zu dem ist ja klahr / daß wenn die Harmonie, wie hier in dem letztern Exempel in der Composition changiret/so fället ja der ambitus eo ipso aus dem d moll, so bald das ordinaire semitonium c# auch nur einen oder 2. Accorde mit dem c. verwechselt wird. Und also muß man auch allhier bey guter Instruction so lange stilleschweigen / biß ein Lehrbegieriger durch die untenfolgende §. §. §. weiter zur observation des Changementes der Tone angeführet worden; alsdenn wird solche Schwührigkeit mit bessern Nutz gehoben. Und dieses heisset eine Sache Methodice tractiren. Ja auf diese Art findet man die besten Præcepta und Systemata in Facultatibus Superioribus, welches dem Herrn zur Nachricht dienet.)

§. 41.

In diesen 4 nechsten Regeln nun bestehet der natürliche Ambitus eines jedweden Tons, wie er von denen Componisten gebraucht wird/ und denen Ohren annehmlich fällt. Und also wollen wir ein doppelt Systema verfertigen aus dur und moll, und die Signaturen / wo sie natürlich ihren Sitz haben/zusammen schreiben/ nach gedachten Regeln. Da es denn also aussiehet:

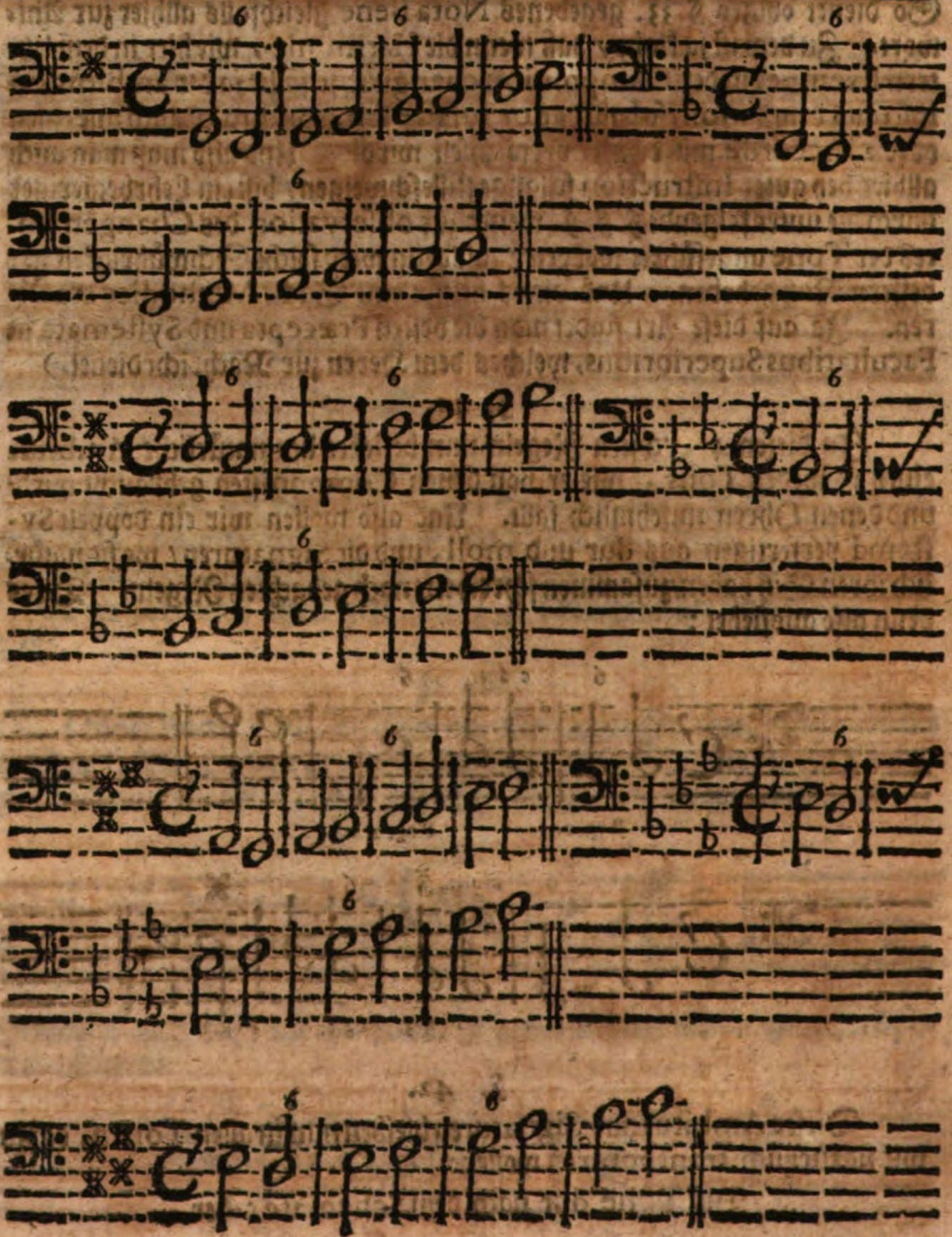




§. 42.

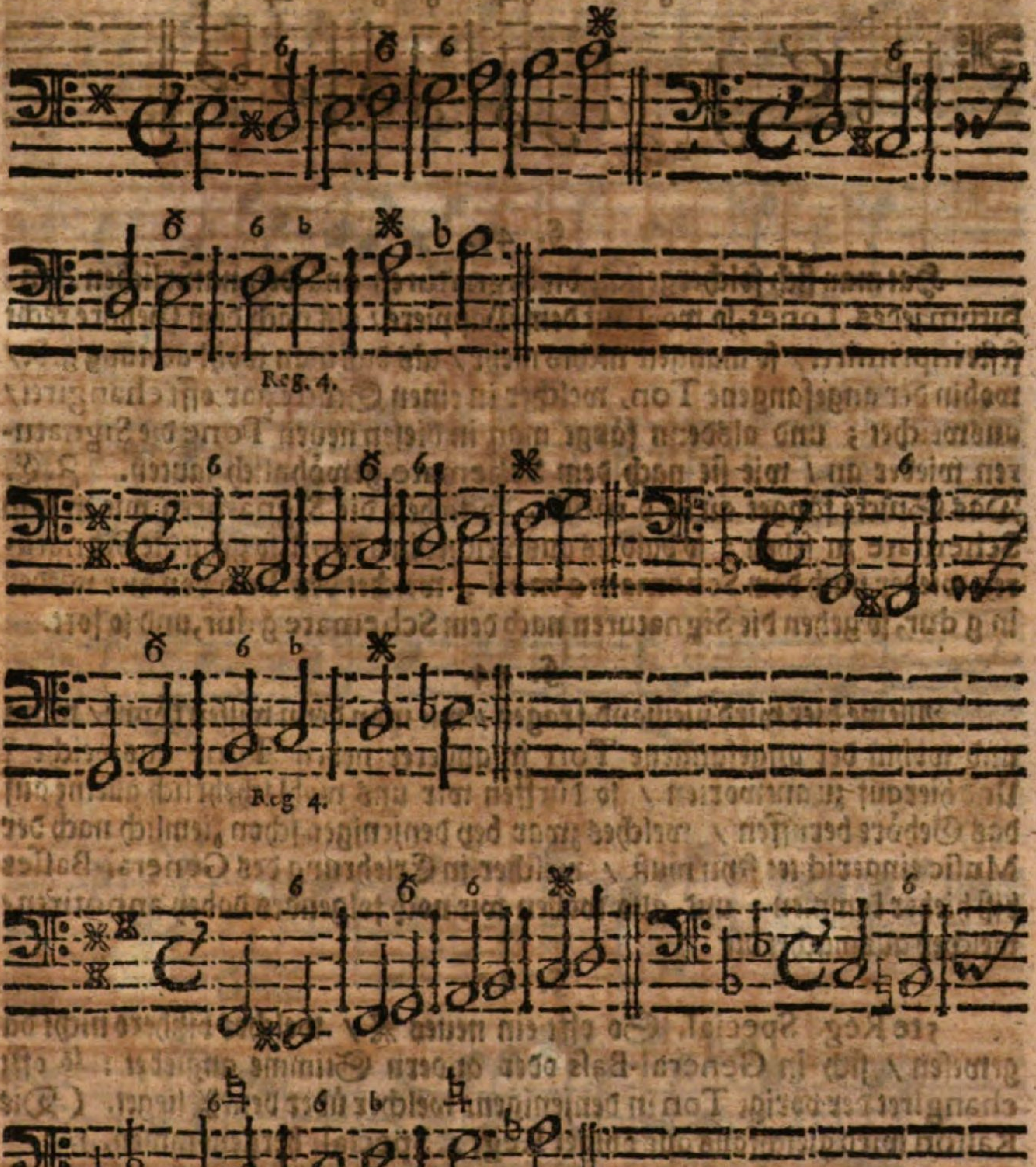
Dieser Ambitus und Signaturen bleiben nun in allen Tonen, dahin wir sie kürtzlich transponiren wollen:

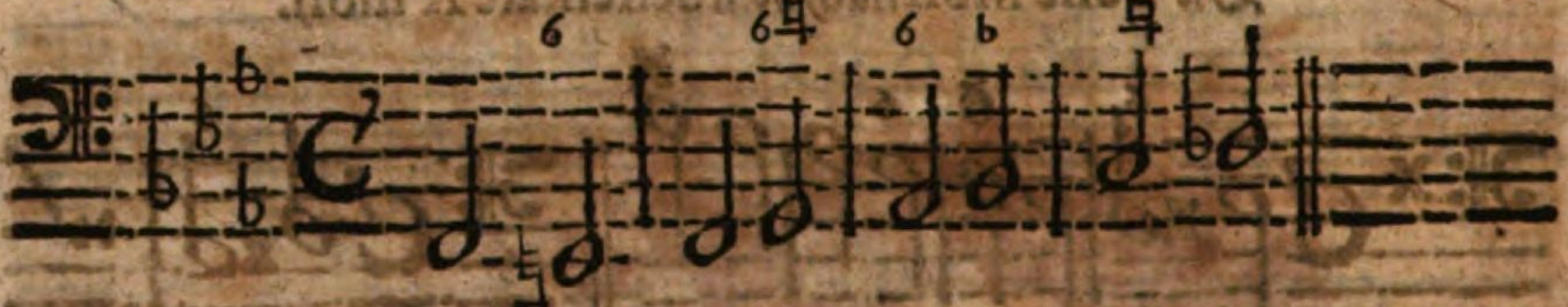
Die Tone dur nach dem Schemate c dur.



Die

Die Tone Moll nach dem Schemate A moll.





§. 43.

Hat man sich solchergestalt die Signaturen und den natürlichen Ambitum jedes Tones, so wohl auf dem Pappiere / als nach dem Gehöre recht feste inprimiret / so mangelt nichts mehr / als daß man wohl achtung gebe/ wohin der angefangene Ton, welcher in einen Stücke gar offt changiret/ ausweichet; und alsdenn fängt man in diesen neuen Tone die Signaturen wieder an / wie sie nach dem Schemate gewöhnlich lauten. Z.E. Das Stücke fänget an in d moll, so stehen die Signaturen wie in dem Schemate zu sehen; so bald es ausweichet in a moll, so gehn die Signaturen wieder nach dem Schemate a moll, weichet der Ton von hier wieder in g dur, so gehen die Signaturen nach dem Schemate g dur, und so fort.

§. 44.

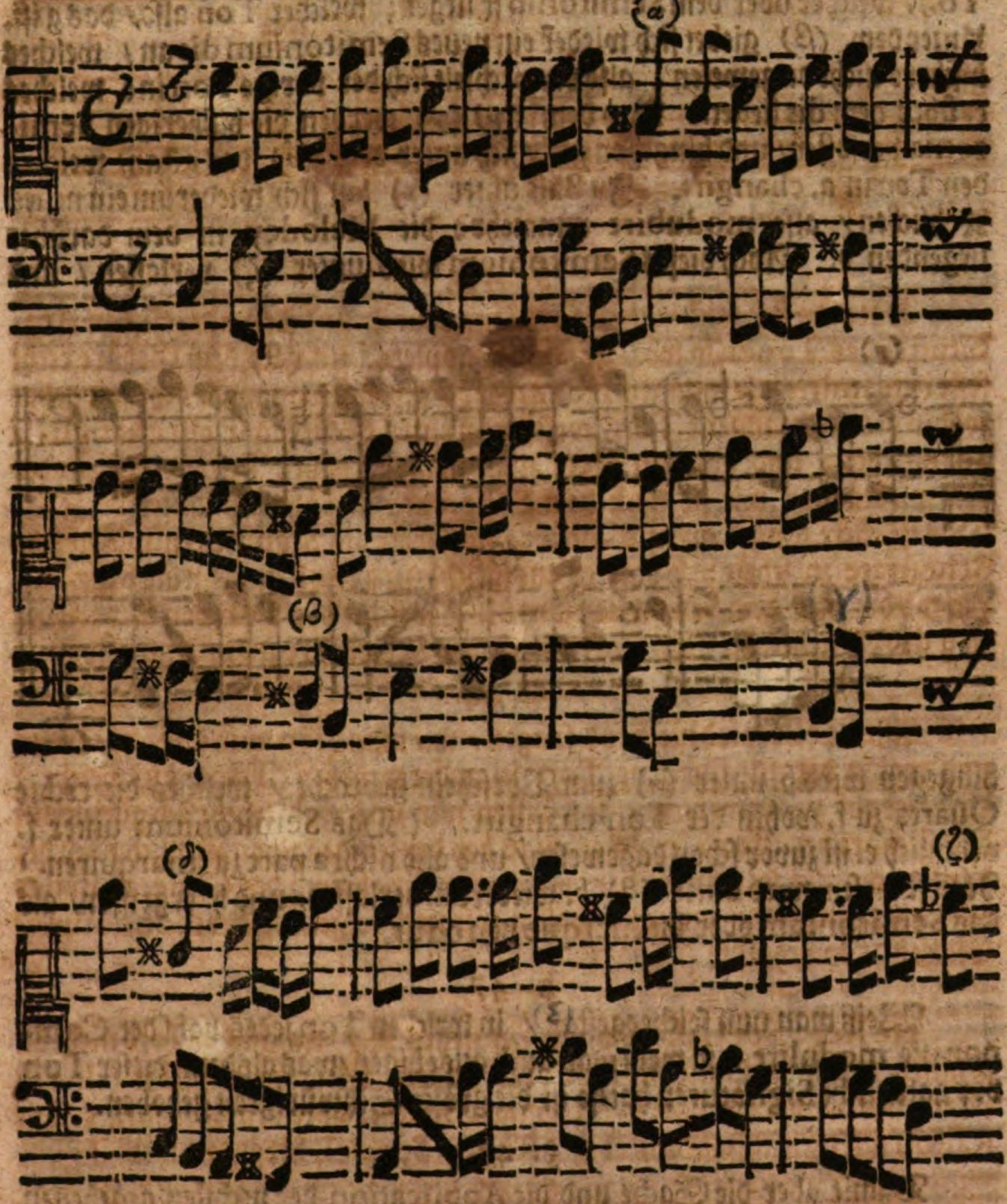
Alleine hier wird niemand fragen / wie man denn wissen könne / wenn und wohin der angefangene Ton in anderer neben Tone ausweiche? Und hierauf zu antworten / so dürffen wir uns wohl schehrlich alleine auf das Gehöre beruffen / welches zwar bey denjenigen schon ziemlich nach der Music eingerichtet seyn muß / welcher in Erlehrung des General-Basses biß hieher kommen; und also wollen wir noch folgendes dabey annotiren/ welches ausmachet die

§. 45.

5te Reg. Special. So offt ein neues ✻ / welches bißhero nicht da gewesen / sich in General-Bass oder andern Stimme angiebet: so offt changiret der vorige Ton in denjenigen/ welcher über dem ✻ lieget. (Die Raison wird gleichfalls aus obiger Reg. 1. Special. hergenommen.)

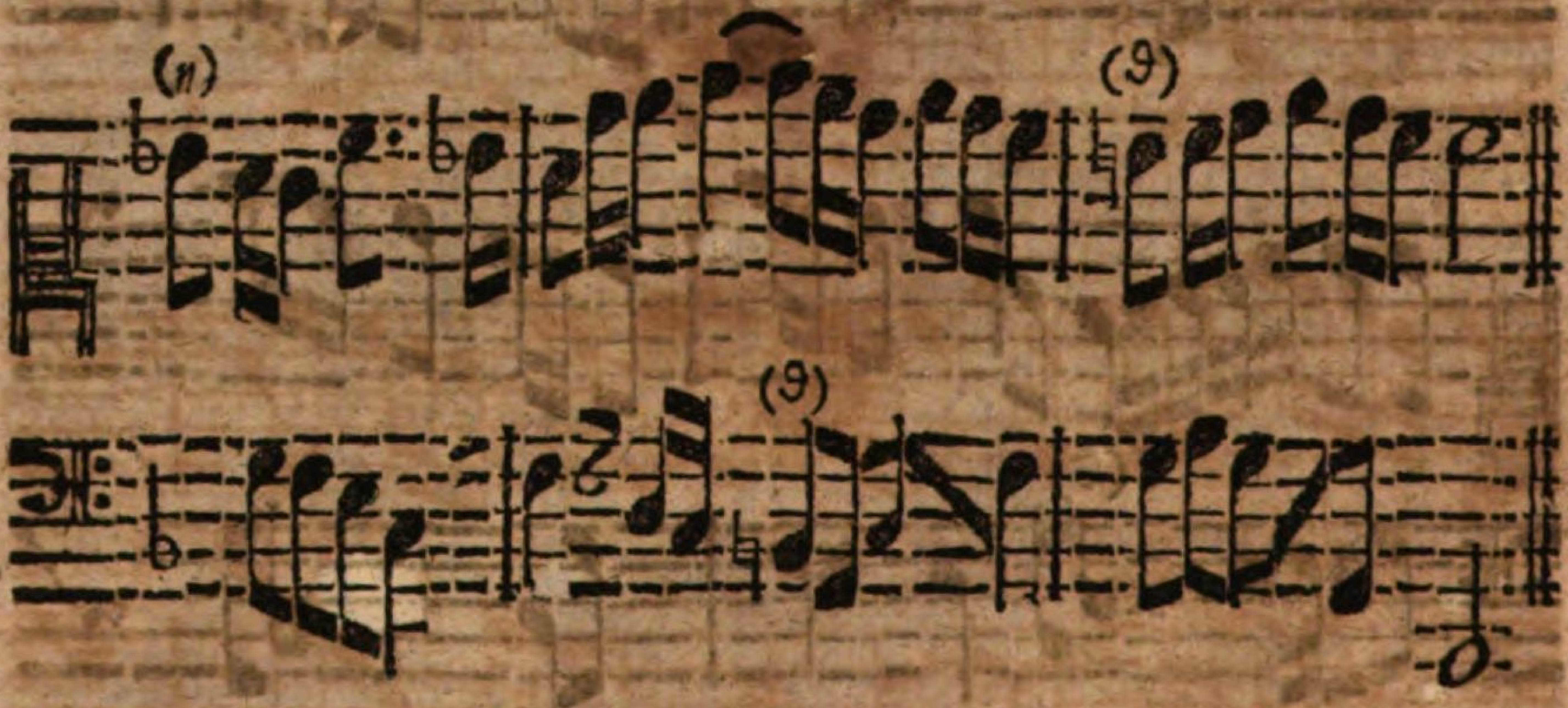
§. 46.

Weil an dieser Regel gar viel gelegen/ so wollen wir ein ausführliches Exempel geben / und dabey jederzeit das Changement der Tone anmercken:



Der General-Baß gehet aus dem c dur. So bald aber als in Canto unter der (α) das fis ergriffen wird/ so bald changirt das c dur in denjenigen Ton,

Ton, welcher über dem Semitonio fis lieget; welcher Ton also/ das g ist. Unter dem (β) giebet sich wieder ein neues Semitonium dis an / welches bißhero nicht da gewesen; also verwechselt sich der vorige Ton in e. welches e. über dem dis lieget. Bey dem (γ) (γ) werden die bißherigen Semitonia verlassen/ und hingegen giebt sich unter dem (δ) das gis an/ welches den Ton in a. changirt. Zu Bass unter (ε) läst sich wiederum ein neues ✱ blicken / also modubirt nunmehro die Melodey in dem darüber liegenden d. Auch dieses Semitonium wird unter (ζ) verlassen / und



hingegen wird b. unter (η) zum Vorschein gebracht / welches die rechte Quarta zu f. wohin der Ton changirt. (Das Semitonium unter f. nehmlich e. ist zuvor schon dagewesen/ und also nicht a part zu marquiren.) Nechst diesem wird unter (ϑ) b. wiederum verlassen/ und h. ergriffen/ als das Semitonium oder die Marque von c dur.

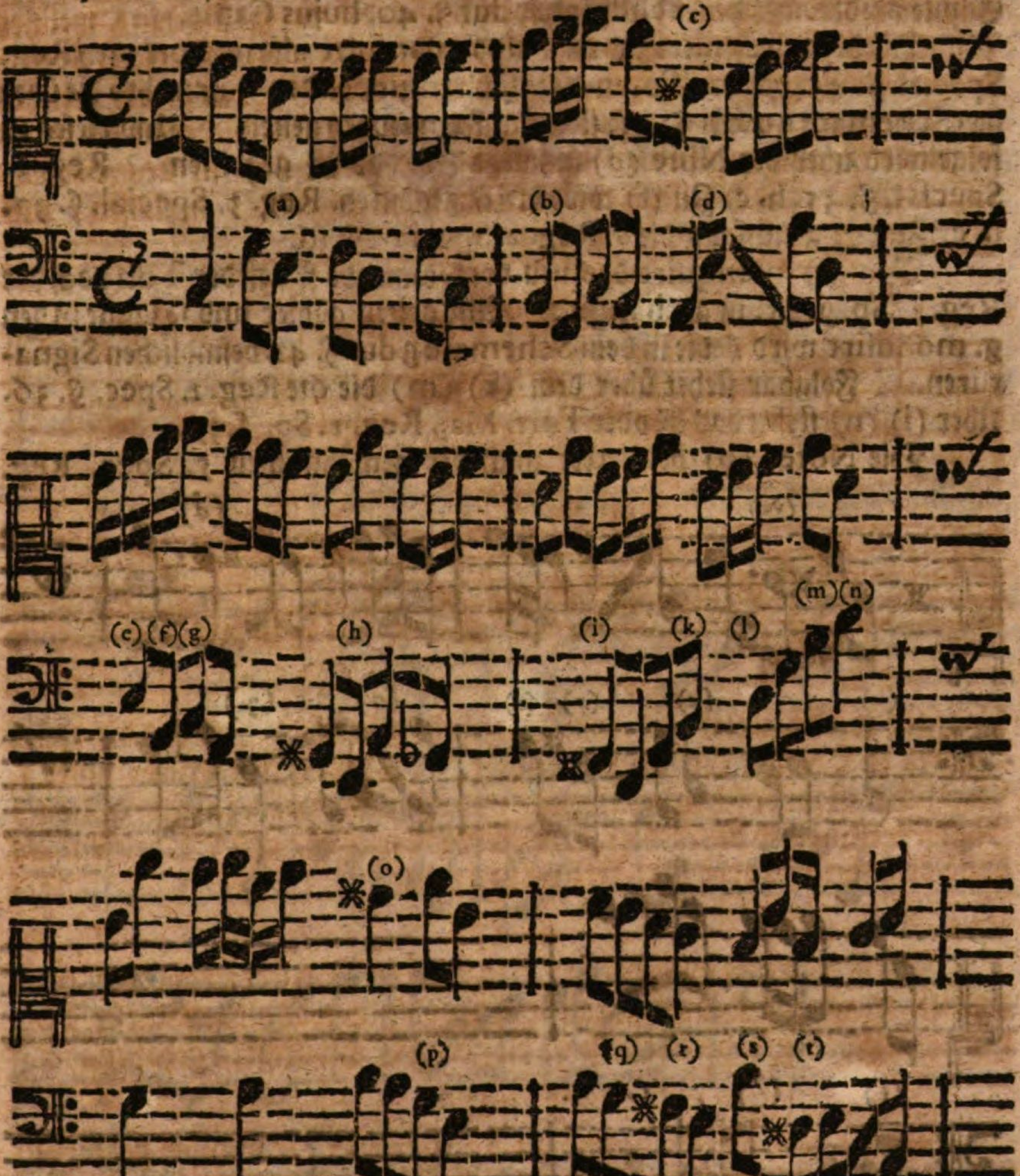
§. 47

Weiß man nun solchergestalt / in welchen Ton jedesmahl der Componiste modulirt: ja weiß man auch ausobigen/was alsdenn dieser Ton vor natürliche Signaturen hat/so ist die gröste Schwürigkeit gehoben.

§. 48.

Damit aber die Sache und die Application der nechsten gegebenen 5. Special-Regeln noch deutlicher gemachet werde/so wollen wir nunmehro ein General-Exempel beysetzen / welches gedachte Regeln aufeinmahl zusammen

sammen nimmt/und dergestalt erkláhret/daß es keiner weitern Erläuterung brauchen wird:



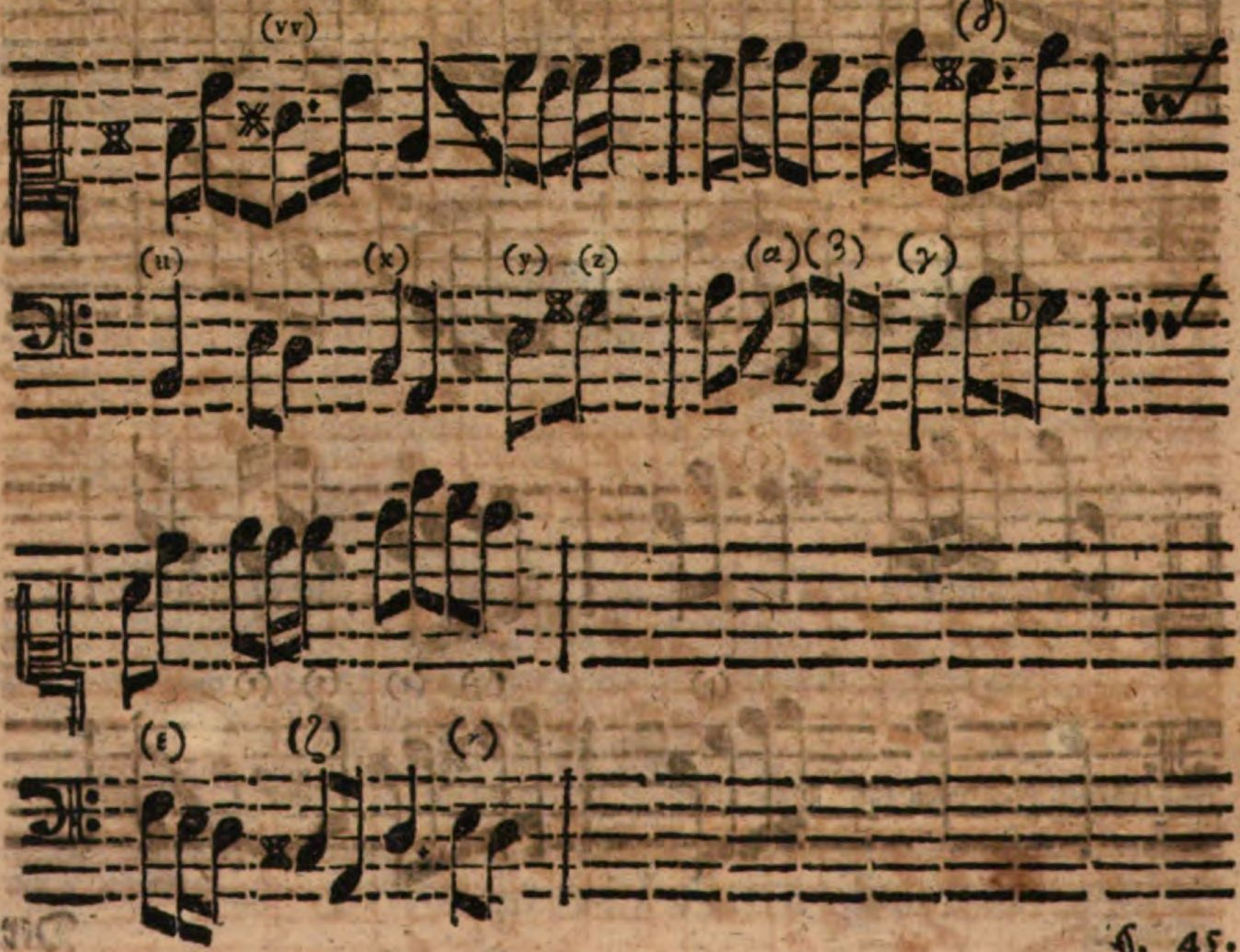
Der

Der Satz gehet aus c dur, folgbar muß über der Note (a) und (b) die 6. gegriffen werden. Nach der andern Special-Regel §. 36. dieses Capitels/oder nach dem Schemate c dur §. 40. hujus Capit.

Die Note (c) giebt gis an/ und marquirt also nach der 5ten Reg. Special. §. 45. daß der Ton in das a. changir, da denn nunmehro die über den Schemate a moll §. 41. stehende Signaturen gelten. Und diesen zu folge wird über der Note (d) (e) und (h) das ✱ gegriffen. Reg. 1. Special. §. 35. h. c. Zu (f) wird die 6♭ gegriffen. Reg. 3. Special. §. 37. h. c. Zu (g) gleichfalls die 6. Reg. 2. Special. §. 36.

Bey (i) manquirt das neu vorkommende fis daß der Ton nach der Reg. 5. Sp. §. 45. in g. changire. Also gelten allhier und so lange in den g. modulirt wird/ die in dem Schemate g dur §. 42. befindlichen Signaturen. Folgbar stehet über dem (k) (m) die 6te Reg. 2. Spec. §. 36. Uber (l) (n) stehet das ✱ oder Tert. Maj. Reg. 1. Sp. §. 35.

Die Note (o) bemercket nach der gewöhnlichen 5. Spec. Reg.



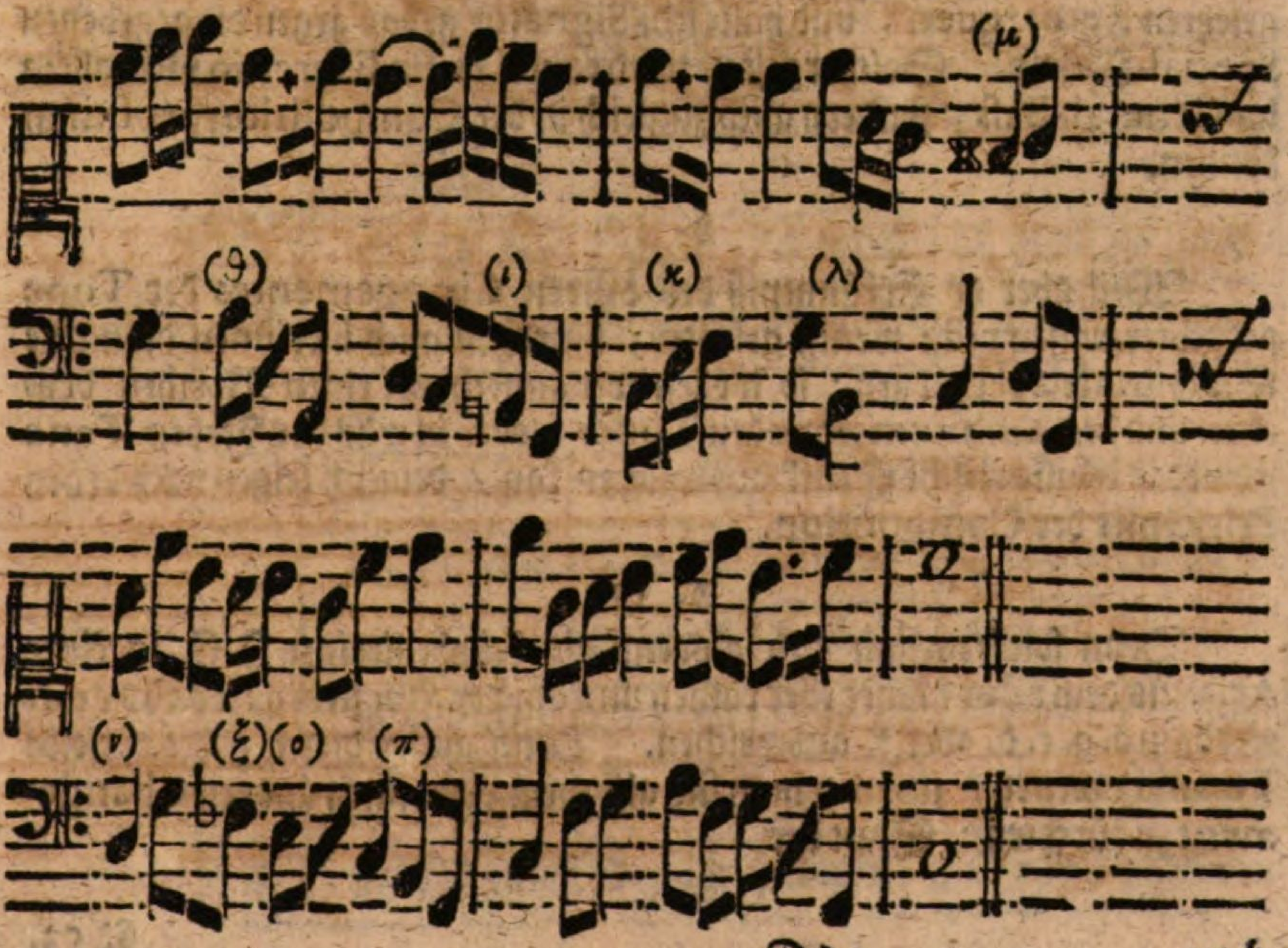
§. 45.

§. 45. daß der Ton in e. changire. Also stehet über (p) (q) (t) die 6te Reg. Sp. 2. §. 36. Uber (r) stehet ♉. Reg. 3. Sp. §. 37. Uber (s) und (u) ✱ oder Tert. Maj. Und alles dieses accordiret gleich vorhergehenden mit dem Schemate aus e moll §. 42. h. c.

Die Note (vv) daß abermahl durch das g♯ der Ton nach offtgedachter Reg. 5. Sp. §. 45. in a. sich verwechsele. Also stehet über der Note (x) (z) und (α) die 6te Reg. 2. Sp. §. 36. Uber (y) und (γ) das ✱ Reg. 1. Sp. §. 35. Uber (β) die ♉ Reg. 3. Sp. §. 37. Und alles dieses accordiret mit dem Schemate a moll §. 41.

Die Note unter (δ) in Canto, daß das c♯ nach der gewöhnlichen Regel den Ton in d. verändere. Also hat (ε) und (ζ) die 6. Reg. 2. Sp. §. 36 (η) hat die ♉. Reg. 3. Sp. §. 37. Die Note (ϑ) hat das ✱ über sich Reg. 1. Sp. §. 35. Welche Signaturen alle abermahlen correspondiren mit dem §. 42. befindlichen Schemate d moll.

Die Note (ι) in Basse zeiget an/daß der Ton nach der gewöhnlichen



Dd nach

Regel in c changire; alſo ſtehet über (κ) und (λ) die 6. Reg. 2. Spec. §. 36. Solches kömmt überein mit Schemat. c dur. §. 41.

Die Note unter (μ) manquirt ſchon wieder das Changement in g. alſo über (ν) die Tert. Maj. Reg. 1. Sp. §. 35.

Unter (ξ) wird durch Verlaſſung des fis auch der Ton wieder changirt, und zwar in c. weiln die rechte 4ta f. ergriffen wird. (Denn das Semition. h. welches bey dem c. tractiret werden muß/ iſt ſchon ohne dis zuvor da geweſen.) Folgbar ſtehet unter (ο) und (π) die 6te Reg. 2. Sp. §. 36. Alles nach dem accordirenden Schemate c dur. §. 41.

§. 49.

Will ſich nun ein Liebhaber die Sache noch leichter machen / als es gewiſſer Umbſtände halber allhier ſich hat wollen vor rahtſam finden laſſen: ſo ſchreibe er die von denen 5. Special-Regeln à part gegebene Exempel ſo wohl / als inſonderheit das letztere General-Exempel auf einen Bogen Papier ab / notire die Signaturen ausdrücklich drüber nach denen darüber geſetzten Remarquen, und halte jede Signatur genau gegen die gegebenen Special-Regeln. Solchergeſtalt wird er von dieſen Exercitio nicht allein im General-Baſs, ſondern auch zugleich in der Compoſition profitiren können.

§. 50.

Weil aber an Erkänntniß des öfftern Changementes der Tone gedachtermaſſen nicht wenig gelegen; hingegen auch hierinnen die meiſte Schwürigkeit verborgen: ſo wollen wir annoch auf einen Vortheil dencken / und den Ambitum jedweden Tones, oder in was vor Neben-Tone jedwedes Muſicaliſche Stück ausweichen kan / deutlich zeigen nach denen Principiis der Compoſition.

§. 51.

Denn ſolchergeſtalt kan alsdenn ein Lehrbegieriger Z. E. in einer Aria aus dem c dur immer eher rathen und auf der Hut ſtehen / ob das c dur werde in a. g. e. d. oder f. ausweichen. Denn auſſer dieſen gehet derſelbe Ton nicht weiter / und hat man ſich alſo wenig von einen andern Changement zu fürchten: Statt der

§. 52.

§. 52.

6ten Special Regul: stehet also folgendes doppeltes Nota Bene:

Alle Tone dur weichen ordentlich aus in 3. 5. und 6. ausserordentlich in Secunda und 4ta: Hingegen alle Tone moll, weichen ordentlich aus in Tertia und 5ta, ausserordentlich in 7. 4ta und sehr selten in 6.

§. 53.

Folgbar kan eine Music aus dem c dur gesetzet / ausweichen in die Tertie e. in die 5te g. in die 6te a. in die 2de d. und in die 4te f. Eine Music aus a moll gesetzet kan ausweichen in die 3tie c. in die 5te e. in die 7ma g. in die 4te d. und selten in die 6. f.

§. 54.

Nun ist die Application gar leicht auf alle übrige Tone dur und moll zu machen / und folgbar eines jeden Tons Digression und Ambitus zu erforschen. Wie aus beygehenden Tabellen ohne Mühe ersehen werden mag.

Die Tone Dur weichen aus

		Ordentlich in			Ausserordentl. in	
		5tam	3tiam	6tam	2dam	4tam
C	in	G dur	E moll	A moll	D moll	F dur
D✱	in	A dur	Fe.moll	H moll	E moll	G dur
De.	in	B dur	G moll	C moll	F moll	Ae. dur
E✱	in	H dur	Ge moll	Ce moll	Fe.moll	A dur
F	in	C dur	A moll	D moll	G moll	B dur
G	in	D dur	H moll	E moll	A moll	C dur
A✱	in	E dur	Ce moll	Fe moll	H moll	D dur
H✱	in	Fe.dur	De. dur	Ge moll	Ce moll	E dur
B	in	F dur	D moll	G moll	C moll	De.dur

		Die Tone Moll weichen aus				
		Ordentlich in		Ausserordentl. in		
		3tiam	5tam	7mam	4tam	6am
Cb	in	Dℯ dur	G moll	B dur	F moll	Aℯdur
Db	in	F dur	A moll	C dur	G moll	B dur
E	in	G dur	H moll	D dur	A moll	C dur
Fb	in	Aℯ dur	C moll	Dℯ dur	B moll	Cℯdur
Fℯ	in	A dur	Cℯ moll	E dur	H moll	D dur
Gb	in	B dur	D moll	F dur	C moll	Dℯdur
A	in	C dur	E moll	G dur	D moll	F dur
H	in	D dur	Fℯ moll	A dur	E moll	G dur

Nota Bene. Das Fundament von dieſen beyden Tabellen, und warum jedweder Ton nicht anders oder weiter ausweichen kan/ iſt aus dem in folgenden 5ten Capitel angegebenen Muſicaliſchen Circul gar leicht zu demonſtriren.

§. 55.

Dieſe Tabellen aber gebrauchet man alſo/ daß ein Ton nach den andern kan vorgenommen/ deſſen angräntzende Tone genau obſerviret/ und alsdenn ein General-Baſs aus eben dieſen Tone dagegen gehalten und geſehen werden/ wo und wie der Haupt-Ton eines Muſicaliſchen Stückes in die angräntzenden Tone nach denen oben gegeben Special-Regeln changire. Welches Exercitium nicht ohne groſſen Nutz abgehen kan.

§. 56.

Nur in dieſen einzigen muß man ſich nichts irren/ ſondern alles dem Com-

Componisten verantworten lassen/ wenn dieser zuweilen aus gewisser Raison in Ausschweiffung der Tone weiter gangen ist / als es die Regeln erfodern. Man bleibe nur allezeit bey seinen ordentlichen Regeln/ mit Versicherung/ daß einen General-Bassisten auch bey einen mäßigen Gehör und Judicio in Erfindung der Signaturen das allerwenigste fehlen kan/ wofern er bey gehörigen Exercitio sich jederzeit gründet.

1. Auf die übern General-Baß gewöhnlich stehende Stimme.
2. Auf die gegebenen General-Regeln.
3. Auf die wenigen Special-oder Composition-Regeln.

§. 57.

Endlich und zuletzt kan ich allhier nicht vorbey / eine mir ehemahls dieser Materie halber gemachte Objection zu beantworten. Nehmlich es statuirte ein gewisser Freund/daß der General-Baß ohne Signaturen wohl unangefochten bleiben müsse / weilen doch die Harmonie stetig changirte; ja wenn man gleich Regeln geben wolte/ so præsupponirten doch diese schon einen Maitre, welcher sie observiren solte. Allein es ist mir erlaubet zu sagen/daß dieses gleichwohl eben so viel wäre/als wenn ich statuiren wolte: es wäre unnöhtig in der Oratorie Regeln zugeben / weiln diese schon einen Maitre præsupponirten / welcher sie observiren solte. Denn auf solche Art würden weder die Præcepta in der Theologie Juris prudentz noch anderer Disciplin / ja auch die von der Composition geschriebene Regeln etwas nütze seyn / weilen sie einen Maitre præsupponiren/der sie observiren solte. Ach nein! Eben deswegen werden in allen Künsten und Wissenschafften / und also auch allhier/ Regeln gegeben / nicht daß sie einen auf einen Tag klug machen könnten; denn dergleichen Kunst soll auf der Welt noch erfunden werden; sondern damit man aus dergleichen Regeln nach und nach ein Maitre werden könne. Ein anders mag also seyn / einem eine Wissenschafft in einen Glasse Wein auf einmahl zu trincken/oder gleichsam in einer Purgantz eingeben wollen: ein anders aber einen nähern Weg zu dieser oder jener Wissenschafft zeigen; gleichwie in diesen Buche und insonderheit bey der Materie dieses Capitels geschehen. Verfähret aber jemand nach der in diesen Capitel vorgeschriebenen Art und Methode, so wird ihm schon die Erfahrung den Nutzen deutlich zeigen.

Das II. Capitel.
Von dem Accompagnement des Recitativ-Styli.

§. 1.

Gleichwie bekandt / daß in dem Recitativ-Stylo über dem General-Basse niemahls die Signaturen / wohl aber allezeit die Vocal-Stimme stehet: also könnte man zweifeln / ob nicht dieses Capitel überflüßig/und die Signaturen nach Anleitung des vorhergehenden Capitels auch aus der Vocal-Stimme / und absonderlich aus denen gegebenen General-und Special-Regeln zu erfinden wären.

§. 2.

Allein es will keinesweges angehen. Denn das Recitativ ist ein neuer und gantz a parter Stylus, welcher / weil er ohne bis meist ohne Instrumenta gehet / in allen zu sagen Ex Lex bleibet / indem er weder die ordentliche Resolutiones, noch die natürliche Ausschweiffung der Tone, weder Tact noch andere gewöhnliche legalitäten in acht nimmt: oder mit einen Worte: er ist gegen eine legale Music eben dasjenige/ was eine ungebundene Rede gegen die gebundene und in gewisse Metra eingeschrenckte Poësie ist.

§. 3.

Weilen nun solchergestalt die in vorigen Capitel gegebene Regeln allhier gantz inapplicabel: so muß auf andere Art gedacht werden/wie man die Signaturen in Recitativ aus der eintzigen Stimme erfinden / und Regelmäßig accompagniren könne?

§. 4

Wir haben also zweyerley zu erwegen.

1.) Müssen wir wissen/ was vor Sätze und Accorde in Recitativ sonderlich gebräuchlich.

2.) Wie diese Sätze aus der darüber stehenden Singe-Stimme zu judiciren seynd?

§. 5.

§. 5

Das erste anlangend / so kan man durch die in allen Wissenschafften so nützliche Artem combinatoriam genau erforschen/ daß unter vielen verwerflichen Sätzen ausser dem ordinairen Accord kaum folgende acht Arten in Recitativ können gebrauchet werden von einen Componisten ; welche seynd.

7̸	7̸	7.	6	6	6.	5̸	4+
4	5̸		4	4			
2			2				

§. 6.

Folgbar mag ein Recitativ gesetzet seyn wie es will / so wird der Accompagniste einen von diesen Sätzen (wo nicht den ordinairen Accord) brauchen müssen. Es wäre denn / daß auch zuweilen die andern Resolutiones, als 43/98. und so fort in Recitativ legaliter gebrauchet würden/ welches zwar selten geschiehet / allenfalß aber wären diese Sätze schon aus obigen mehr als bekandt.

§. 7.

Wir legen demnach obige 8. combinirte Sätze zum Grunde des gantzen Kirchen-und Theatralischen Recitativ-Styli,und sehen nun

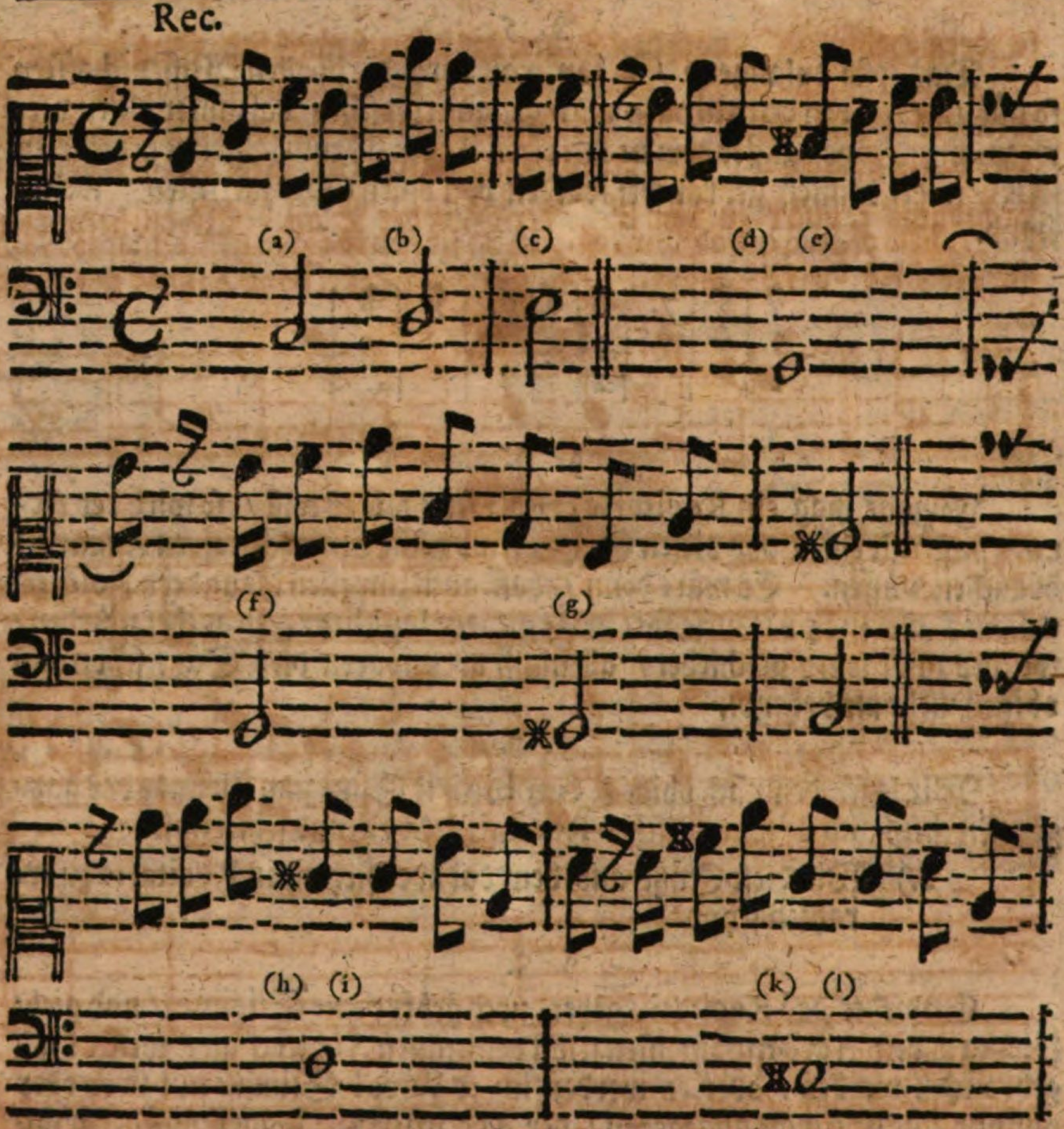
2.) Wie diese Sätze aus dem darüber stehenden Recitativ zu errahten seynd.

§. 8.

Entweder das Recitativ gehet durch gebrochene Stimmen/ und giebt hierdurch dem Accompagnisten selbst denjenigen Accord an / welcher soll gebrauchet werden : oder es werden in der Vocal-Stimme nur zwey oder gar nur eine Stimme angegeben / der Accompagniste aber muß den völligen Accord selbst errahten.

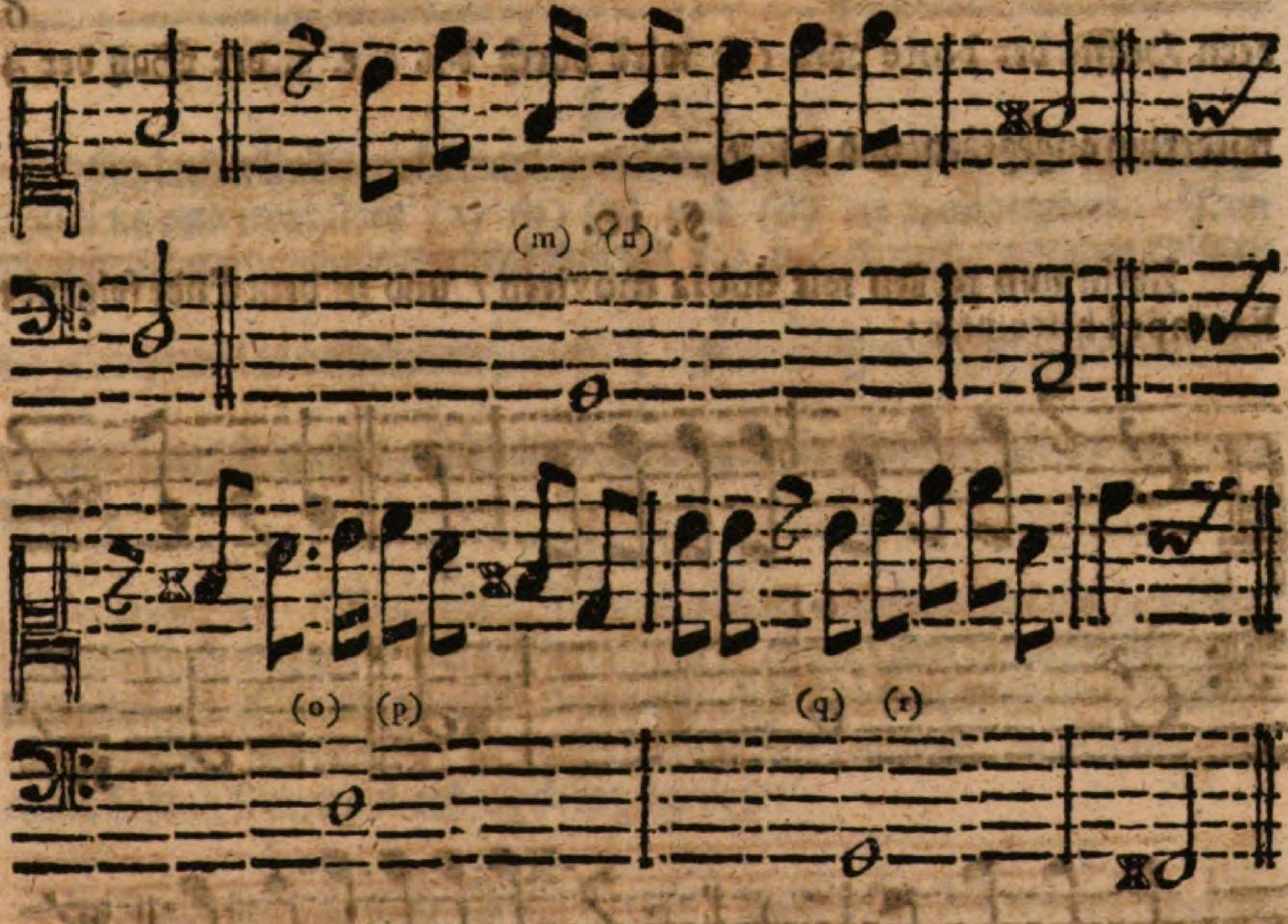
§. 9.

Im ersten Fall brauchet es keine Kunst zu accompagniren / und wollen wir nur folgende Exempel zur Erläuterung beyfügen / weil darinnen mit Fleiß alle zum Grund gelegte Sätze enthalten seynd :



Bey (a) schlägt der Accompagniste den ordinairen Accord an/ denn in Rec. wird solcher angegeben / durch die drey auf einander folgende Noten e. g. c. bey (b) wird die 6. angeschlagen/ welche das h. d. und f. vollstimmig angeben. (c) Hat die 6. Hierzu kömmt bekandtermassen die 3. und 8. Die Note (d) (c) wird mit der rechten Hand getheilet. Denn bey der ersten Helffte wird in Rec. durch das h. d. g. Der ordinaire Accord, bey der andern

andern Helffte aber durch das fi. a. c. der offt gebräuchliche Satz $\begin{smallmatrix}7\\4\\2\end{smallmatrix}$ angegeben und angeschlagen. (f) Hat den ordinairen Accord wieder / weil h. und d. als 3tie und 5te angegeben wird. Bey (g) giebt das in Recitativ befindliche f. und d. zu dem Basse den Satz der $\begin{smallmatrix}\sharp\\7\end{smallmatrix}$ an. Worzu bekandtermassen noch die 3tie gehöret. Die Note unter (h) (i) wird wiederum

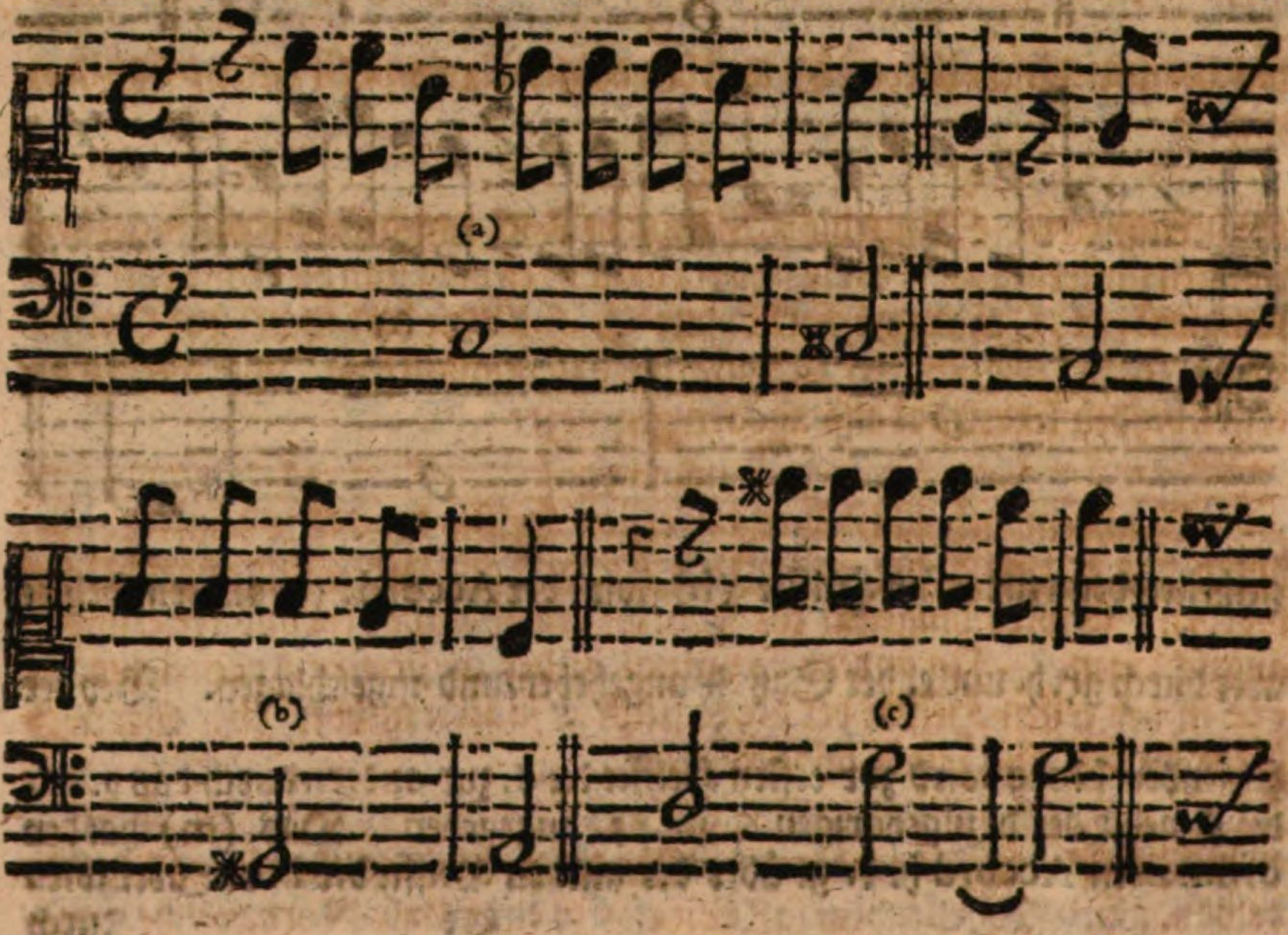


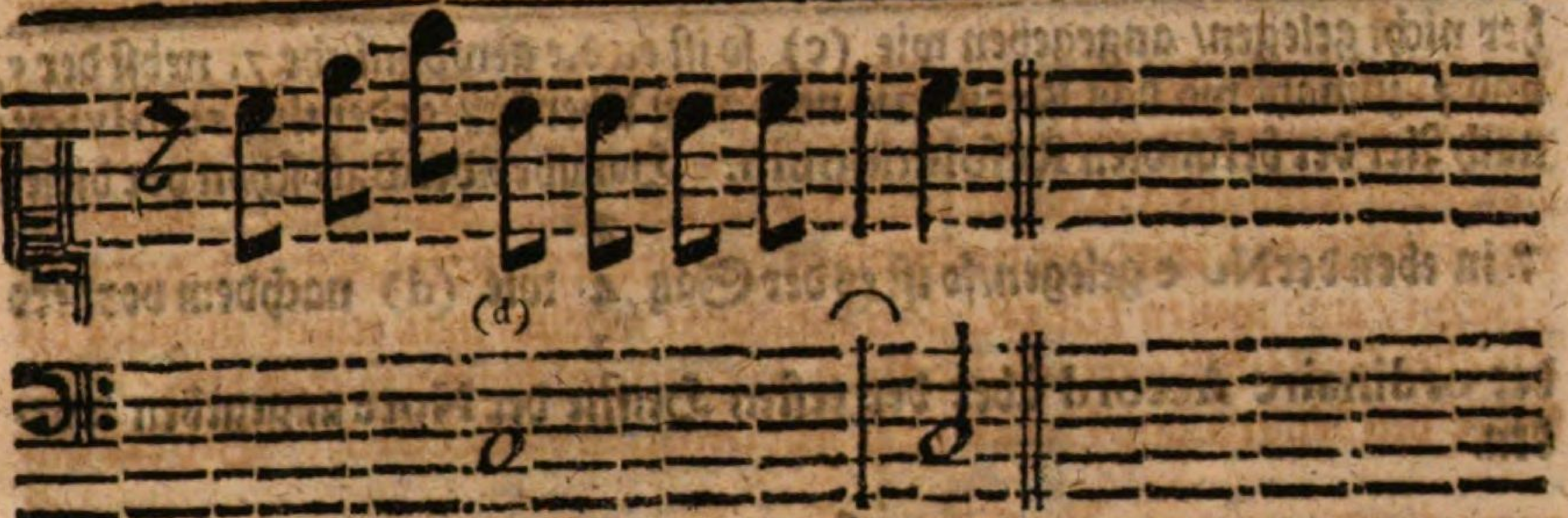
getheilet/ denn zur ersten Helffte (h) wird der Accord; zur andern Helffte aber durch gs. h. und e. der Satz $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$ angegeben/ und angeschlagen. Bey der folgenden Note wird zur ersten Helffte die 6. zur andern durch das g. a. e die ♯ nebst der dazugehörigen 6. und 3. angegeben. Das (m) hat den ordinairen Accord h. d. g. über der andern Helffte der Note aber wird

durch das g. c. e. der Satz $^{6}_{4}$ nebst der dazugehörigen Octav angegeben. (o) Hat wiederum den ordinairen Accord, in der andern Helffte der Note hingegen wird die 7. c. nebst der ohne dis dazugehörigen 3. und 5. angedeutet. Uber (q) wird der ordinairen Accord angeschlagen/den h. giebt die 3tie an/ und weilen keine Raison zufinden/ warum man etwan zu dieser die 6te oder sonst einen extraordinairen Accord anschlagen solte/so bleibet man lieber bey der 5te und Octav, als dem ordinairen Accord. Bey der andern Helffte der Note aber (r) wird durch das c. e. a. der Satz der $^{6}_{\substack{4\\2}}$ wiederum angegeben/ und so fort.

§. 10.

Allein nun wollen wir dubia moviren / und zu dem Ende folgende Exempel betrachten:





§. 11.

In diesen Exempeln werden nicht alle / sondern offt nur eine eintzige Stimme/und zwar über (a) (b) (c) und (d) die 7. angegeben. Nun aber war unter denen in vorhergehenden §. 5. zum Grunde gelegten Sätzen

7 7 7.
die 7. dreymahl zu befinden nehmlich 4. 5. Fraget sich also nunmehro
2
welcher von diesen dreyen Sätzen bey obigen Exempeln gelten solle oder nicht?

§. 12.

Antwort. Wenn die 7. Minor in Rec. angegeben wird/ so gehöret jederzeit unstreitig die Tertia und 5ta dazu / es mag nun die rechte oder vollkommene 5te (Quinta perfecta) wie bey (a) oder die falsche 5te (Quinta imperfecta) wie bey (b) in Systemate zu befinden seyn. Also werden die ersten beyden Exempel also accompagniret:

§. 13.

Nachdem nehmlich über der ersten Helffte der Note c. im Recitat. durch das c. und g. der ordinaire Accord angegeben und angeschlagen worden; so wird hingegen zur 7. b. die gewöhnliche 3tia und 5te e. und g. angeschlagen. In andern Exempel ist der ordinaire Accord aus der 5te in der ersten Helffte der Note leicht zu judiciren/über (b) aber wird zur 7 die 5 d. und 3tia h. angeschlagen.

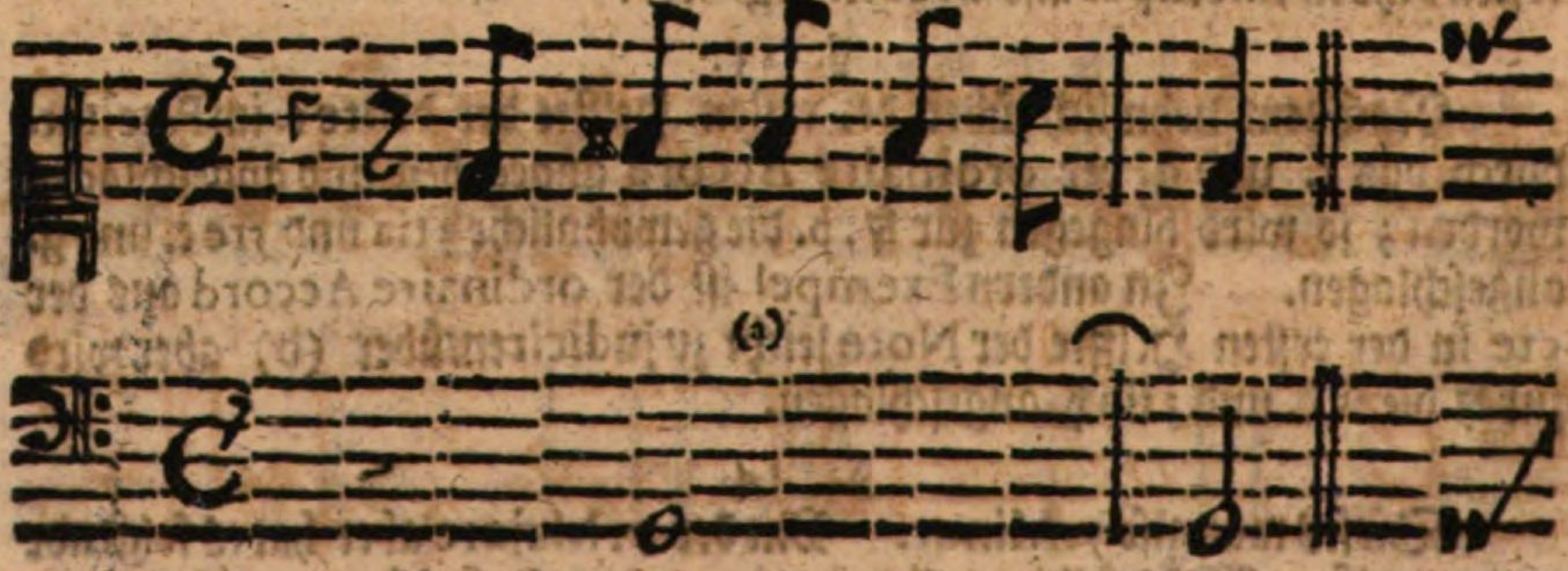
§. 14.

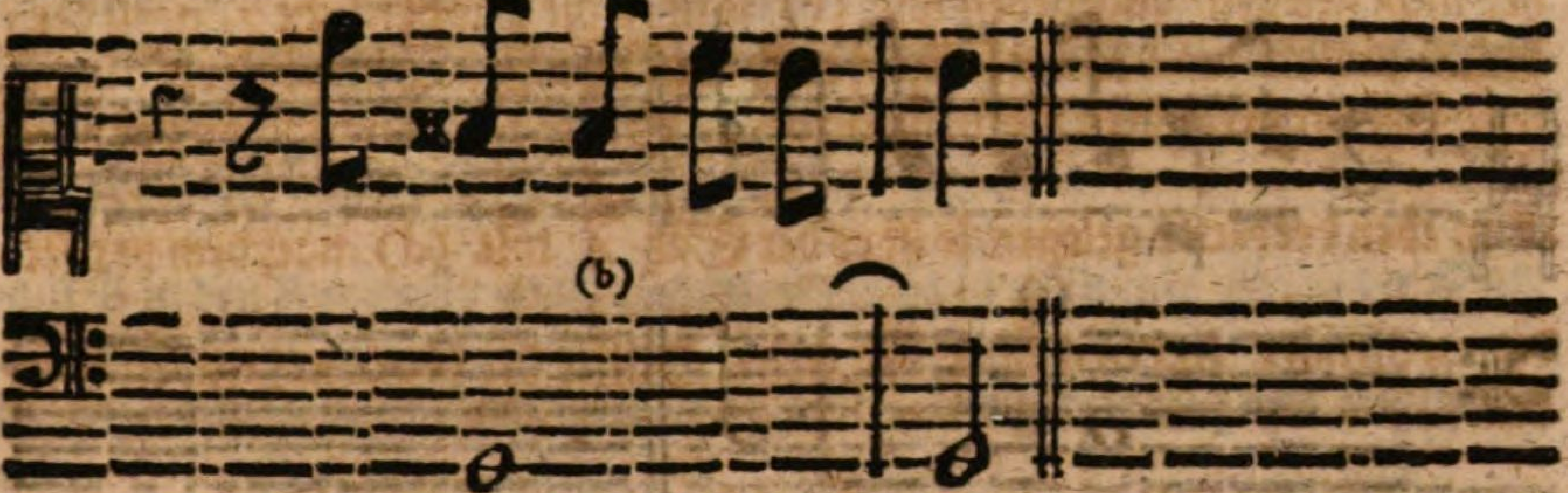
Dieses war also 7. Minor. Mit der 7. Majore aber hat es folgende bewandniß. Wird selbige in Recitativ zu einer Bass-Note, welche zuvor-

her nicht gelegen/ angegeben wie (c) so ist es die gewöhnliche 7. nebst der 5. und 3. zumahl wo das Recitativ noch zum Überfluß ordentlich resolviret/ nach Art der bekandten Resolutionum. Hat aber der Bass schon vor dieser 7 in eben der Note gelegen/ so ist es der Satz $\begin{smallmatrix}7\\4\\2\end{smallmatrix}$ wie (d) nachdem vorhero der ordinaire Accord über der ersten Helffte der Note angegeben worden.

§. 15.

Desto leichter ist die $\begin{smallmatrix}7\\4\\2\end{smallmatrix}$ zu judiciren/ wenn zwey Stimmen davon angegeben werden in Recitativ. Z. E. über folgenden ersten Exempel wird bey (a) f und a. als $\begin{smallmatrix}7\\2\end{smallmatrix}$ angegeben/ so fliesset schon hieraus/ daß es nicht die ordinaire 7. nebst 5. und 3. sondern $\begin{smallmatrix}7\\4\\2\end{smallmatrix}$ seyn müsse. Uber (b) wird durch f und c. die $\begin{smallmatrix}7\\4\end{smallmatrix}$ angegeben/ da also die 3te Stimme mit $\begin{smallmatrix}7\\4\\2\end{smallmatrix}$ leicht zuerrahten und zuerwehlen ist aus denen 3. Haupt-Arten der in §. 9. vorkommenden 7.



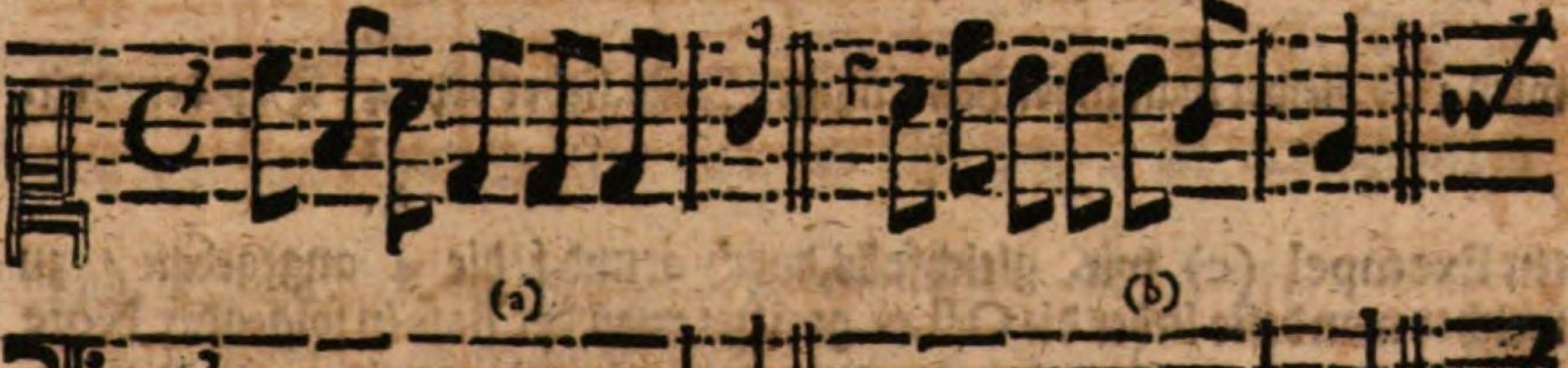


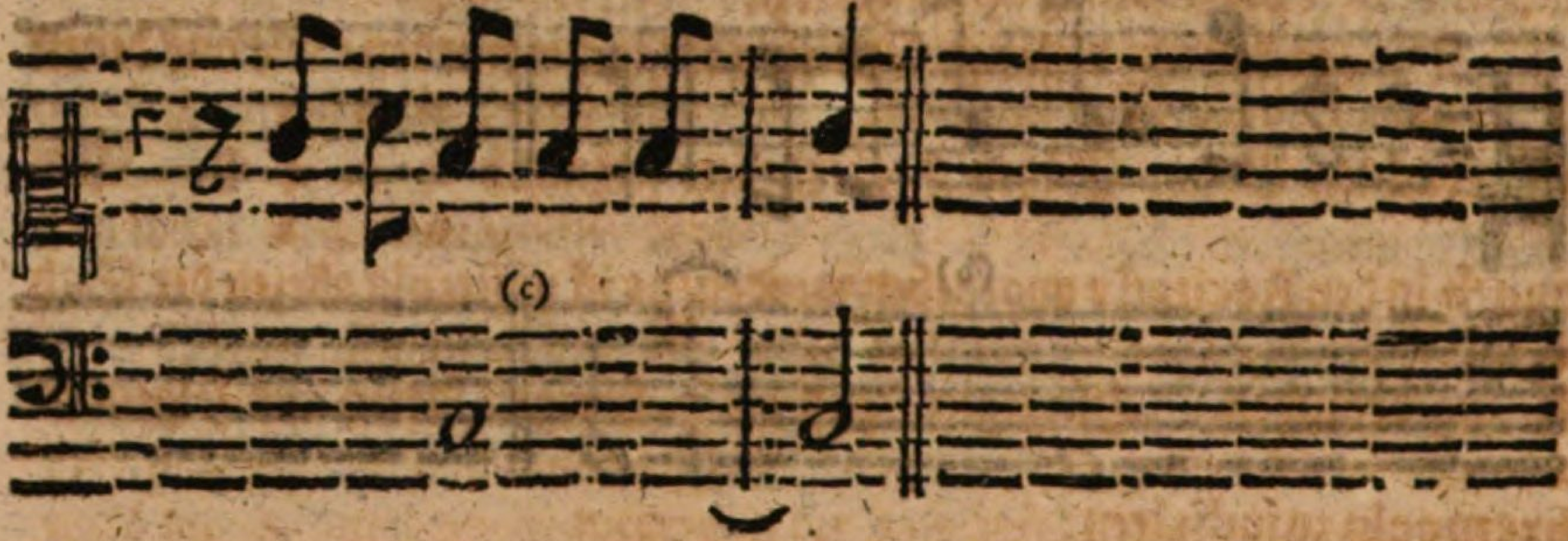
§. 16.

Ob nun wohl unter obigen zum Grunde des Recitativs gelegten Sätzen die 6. gleichfalls dreymahl varirt, nehmlich $\begin{smallmatrix}6&6&6\\4&4&-\\2&-&-\end{smallmatrix}$ so giebt es doch dergleichen dubia nicht wie bey der 7. Denn wenn in Recitativ nicht mehr angegeben worden/als die eintzige 6. so bleibet es allzeit bey der gewöhnlichen Harmonie, wozu die 3. und 8. gehörig.

§. 17.

Soll es aber der Satz $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$ seyn/oder $\begin{smallmatrix}6\\4\end{smallmatrix}$ mit der dazugehörigen Octav, so wird es allezeit im Recitativ von dem Componisten und wenigsten mit zwey Stimmen seyn angegeben worden. Z. E.



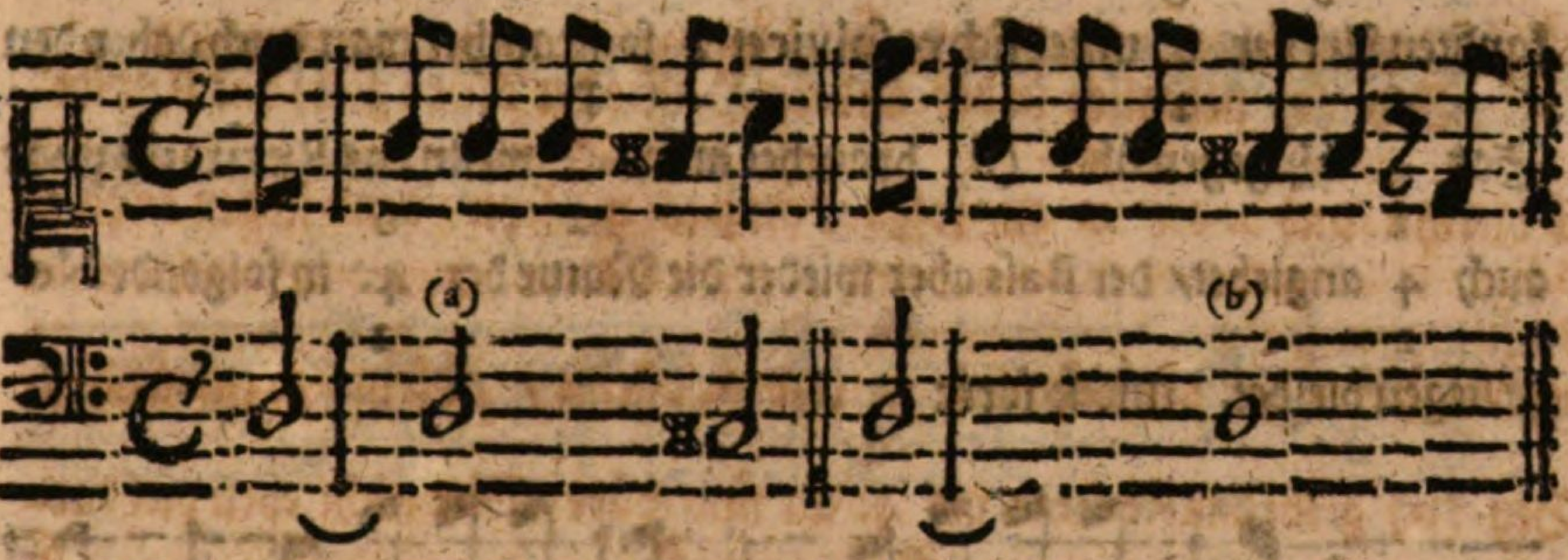


§. 18.

Bey (a) nehmlich in der andern Helffte der Note giebt das Recitativ durch a. und d. die $\substack{6\\2}$. an/ folgbar muß es $\substack{6\\4\\2}$. seyn / denn in den andern beyden Arten der 6te nehmlich $\substack{6\\4}$ und 6. alleine / ist keine 2. zubefinden. Bey (b) giebt das Recitat. die $\substack{6\\4}$. an nun wäre allhier nicht eben viel daran gelegen / ob man zu dieser $\substack{6\\4}$. die gewöhnliche 8. oder den Satz der $\substack{6\\4\\2}$ nehmen wolte. Jedoch weil dessen letztern Satzes Natur und Art ist / daß der Bass die Note hernach einen Ton unter sich resolviret; Dieses aber auch in den Exempel (b) bey den unter sich resolvirenden cc. observiret wird; so bleibet man in solchen eintzigen Falle lieber bey $\substack{6\\4\\2}$ Bey dem dritten Exempel (c) wird gleichfalls durch a. und f. die $\substack{6\\4}$ angegeben / zu welcher man desto lieber die Octav greiffet/weil der Bass in folgender Note wieder die Art der $\substack{6\\4\\2}$. in einen Tone liegen bleibet.

§. 19.

Die 4ta kan auf vielerley Manier gebrauchet werden/ wie aus denen offtgedachten Grund-Sätzen §. 5. erhellet/ nehmlich $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix}6\\4.\end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix}7\\4\\2\end{smallmatrix}$ 4+. Wo nun 4+ in den Recitativ angegeben worden/ da ist unstreitig allezeit der Satz $\begin{smallmatrix}6\\4+\\2\end{smallmatrix}$ zugebrauchen. Hingegen seynd die 3. übrigen Arten aus folgenden Exempeln zu judiciren:



§. 20.

Wenn nach der 4te der Baß einen Ton unter sich resolviret/ so brauchet man den Satz $\begin{smallmatrix}6\\4.\\2\end{smallmatrix}$ wie (a) den dessen Natur ist also beschaffen / daß gemeiniglich in Basse eine Resolution unter sich vorgehen muß. (Zwar könnte man auch bey diesen Exempel (a) den Satz $\begin{smallmatrix}7\\4\\2\end{smallmatrix}$ accompagniren; so lange aber als der Componiste nicht mehr Stimmen hiervon in Recitativ angegeben hat / so lange bleibet ein Anfänger lieber bey der ordentlichen Regel.)

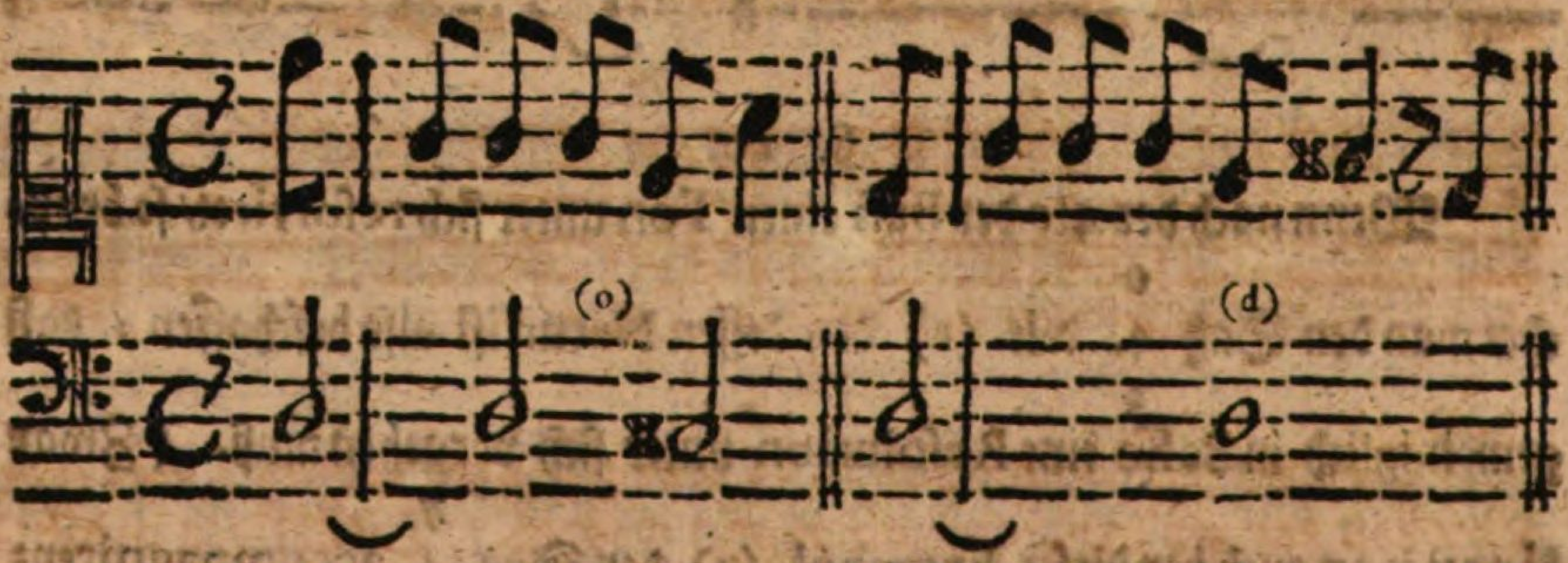
§. 21.

Bleibet aber nach der in Recit. angegebenen 4ta der Baß liegen wie bey

bey (b) oben zu ersehen/ so stehet dem Accompagnisten frey / ob er will die $\begin{smallmatrix}7\\4\\2\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}6\\4\end{smallmatrix}$ nebst der dazugehörigen 8. brauchen. Beydes ist zwar recht; jedoch der erste Satz gebräuchlicher.

§. 22.

Wird aber nebst der 4te noch eine Stimme angegeben so ist es desto leichter zu judiciren / und läuffet die Sache meistentheils auf die allbereit oben gegebene Regeln hinaus. Z. E. In unten folgender Note über (c) wird die $\begin{smallmatrix}4.\\2\end{smallmatrix}$ angegeben/ weiln und der Bass in folgender Note nach der bekandten Art der $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$ unter sich resolviret / so brauchet man auch dabey den Satz $\begin{smallmatrix}6\\4.\\2\end{smallmatrix}$ hingegen über (d) brauchet man $\begin{smallmatrix}7\\4/\\2\end{smallmatrix}$ weiln das Recitativ zwar auch $\begin{smallmatrix}2\\4\\2\end{smallmatrix}$ angiebet/ der Bass aber wieder die Natur der $\begin{smallmatrix}6\\4.\\2\end{smallmatrix}$ in folgende Note liegen bleibet. Und so fort:



§. 23.

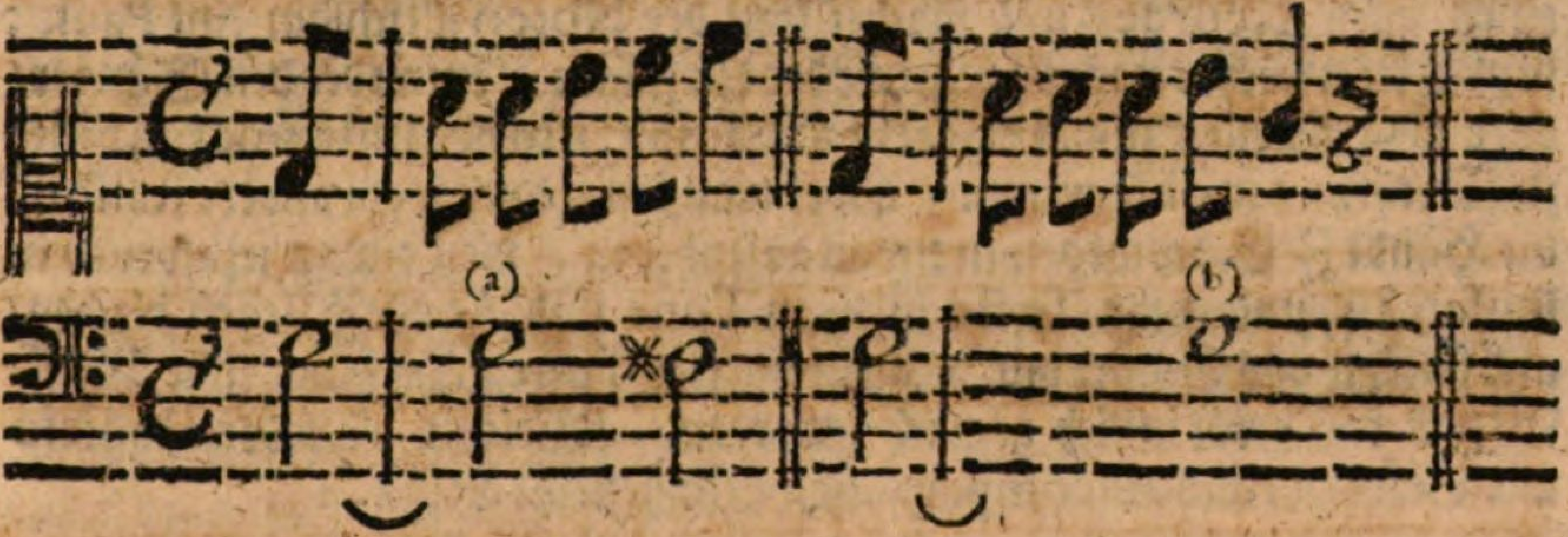
Solte in Recit. nebst der 4. die 8tav angegeben werden / so ist ohne dis kein anderer Accord dazu übrig als $\begin{smallmatrix}6\\4.\end{smallmatrix}$ Es müste denn die ordinarie Resolution der 43. nebst der dazugehörigen 5. und 8. vorkommen/ welches doch selten geschiehet/ und allenfalls ohne dis gleichviel ist / ob man zu einer

solchen

solchen eintzeln 4te die 6te und Octav, als den erstern Accord, oder die 5te und Octav als den letztern Accord brauchet.

§. 24.

Endlich finden wir in vielgedachten 8. Grund-Sätzen die 2. zweymahl / welche ebenfalls sich nach denen allbereit gegebenen Regeln accommodiret; insonderheit aber hat sie die Natur der 4te an sich. Denn wenn nach der 2. der Bass einen Ton unter sich resolviret / so ist es $\begin{smallmatrix}6\\4.\\2\end{smallmatrix}$ wie in folgenden Exempel (a) zuersehen. Bleibet aber der Bass auch nach der 2. liegen wieder die Natur der $\begin{smallmatrix}6\\4.\\2\end{smallmatrix}$ so muß nicht dieser Satz sondern $\begin{smallmatrix}7\\4.\\2\end{smallmatrix}$ gegriffen werden/wie (b).



§. 25.

Bey den ersten Exempel (a) kan noch erinnert werden / was oben §. 20. von der 4ta in parenthesi gesaget worden. Die übrigen combinationes aber der 2/ da nehmlich in Recit. nebst dieser kaum noch eine Stimme angegeben wird/ seynd allbereit bey nechst-vorhergehenden vor der 7. 6. und 4. gegebenen Regeln vorkommen.

§. 26.

Und dieses seynd also die gründlichen gesuchten Regeln von den nöhtigen Kirchen- und Theatralischen Recitativ-Stylo. Solte ausser diesen/

zumahl in dem ohne dis freyen Theatralischen Recitativ sich in Praxi noch etwas finden / welches allhier nicht ausdrücklich berühret worden; so wird es zum wenigsten nichts neues / sondern kaum eine in etwas weniges verän-derte Application der bißherigen Regeln seyn: mit welchen den derjenige/ welcher biß hieher avanciret/gar leichte wird umspringen können.

§. 27.

Die Manier und Weise aber/ das Recitativ wohl zu tractiren/ ist de-nen Instrumenten nach/worauf es tractiret wird/ auch sehr unterschieden. In Kirchen-Recitativ, da man mit nachklingenden und summenden Pfeiff-Werck zu thun hat / braucht es eben keiner Weitläufftigkeiten / denn man schläget die Noten meist nur platt nieder / und die Hände bleiben hierbey ohne weiteres Ceremoniel so lange liegen/ biß ein anderer Accord folget/ mit welchen es wiederum/ wie zuvor/gehalten wird.

§. 28.

Hebet man aber ja die Hände so gleich wieder auf/ nach Anschlagung eines neuen Accordes, und machet statt der Noten gleichsam eine Pause; so geschiehet solches nach Gelegeheit der Umstände / entweder den Sänger/ oder die bißweilen zum Recitativ accompagnirende Instrumenta besser zu hören/ und zu observiren. Oder man findet auch wohl andere Raison, die Hände Z. E. deswegen in etwas aufzuheben / weil etwan jezuweilen in Basse 3/4. und mehr Tacte in einen Tone und Accord liegen bleiben/ und folgbar das Gehöre durch das in einerley Tone stetig summende Pfeiff-Werck kan verdrießlich gemachet werden. Welches alles dem Judicio und Gefallen eines Accompagnisten heimgestellet bleibet.

§. 29.

Bey dem Tractement eines Clavicimbals aber und Accompa-gnement des Theatralischen Recitativs, hat man noch mehr mitzuneh-men. Vor allendingen und überhaupt muß man sich allhier ein gutes jedoch kurtzes Arpeggio angewehnen / welches der Grund zu einen guten Thea-tralischen Acompagnement ist/ und mehr in Praxi, als einiger Theorie beruhet.

§. 30.

Dahero muß man auch solches bald mit der lincken/ bald rechten/ bald auch mit beyden Händen / wohl und zu rechter Zeit wissen anzubringen.

Denn

Denn wenn Z. E. der Sänger so zu sagen mitten im Reden oder recitiren ist; so lässet es Blut übel/wenn sich der Accompagniste ohne Aufhören mit seinen Arpeggio lustig machet / und will es gleichsam dem Sänger zuvor thun: Hingegen lässet es wiederum nicht wohl/ wenn er jederzeit bey einer kleinen Pause oder bey einen Comma und Athen hohlen des Recitirenden/ zugleich mit diesen in einen Tempo ausruhet / gleich als hätte man es zuvor mit einander verabredet.

§. 31.

Wolte man das Arpeggio in 3. Theil oder Gradus theilen / da immer eines stärcker/ länger oder kürtzer und langsamer gemachet wird/ als das andere/ welches man allemfalls ein einfach= doppelt= und vielfaches Arpeggio nennen könnte; so liesse es sich einigermassen zeigen/wo und wie offt dieses oder jenes könnte wohl employret werden nach dem Gusto des Singenden: Alleine weil doch dieses alles Dinge seynd/welche gedachtermassen mehr auf oculare demonstration und ein darauf folgendes Exercitium practicum ankommen; so muß man sich hierbey begnügen lassen. Denn es bleibet einmahl dabey / daß dergleichen Dinge am wenigsten in der Kunst und Wissenschafft oder gewissen Regeln beruhen.

§. 32.

Wer aber seine Music so weit und biß hieher zu einer Perfection gebracht hat / der wird schon nach und nach aus öffterer Praxi sich hierinnen selbst bessern und abmercken können/worinnen die Natur eines guten Theatralischen Accompagnementes bestehe / wie man bey einer gantzen Opera, denen Acteurs bedürffendenfalls die Tone gleichsam in den Mund legen / ja gar die Singe= Stimme oder vielmehr derselben Ambitum in der Ober=Stimme des Claviers mit fortführen ? und in Summa alles dasjenige beobachten könne / was zur Grace des Clavicimbals, und zum Vortheil des Recitirenden gereichet ?

Das III. Capitel.

Von der Application der gegebenen Regeln; welche nehmlich in einer gantzen Cantata deutlich und nutzbahr gezeiget wird.

§. 1.

DErjenige/ welcher ein guter Orator zu werden gedencket/ schaffet sich dadurch den grösten Vortheil/wenn er auch anderer Künstler Oratorische Elaberationes mit Fleiß resolviret / und siehet/ wo/ wie / und ob diese mit seinen schon erlernten Oratorischen Regeln übereinstimmen / oder wo sonst ausserordentlich etwas artiges gesuchet worden ? Und warum wollen wir uns dieses Vortheils nicht auch in der Music bedienen ?

§. 2.

In vorhergehenden zweyen Capiteln / seynd von den Recitativ und übrigen General-Bass ohne Signatur deutliche Regeln gegeben/und mit Exempeln bewiesen worden : nun wollen wir mit Fleiß frembde Arbeit vor uns nehmen / und selbige nach gedachten Regeln durch darunter gesetzte Annotationes gründlich anatomiren. Welches einen Lehrbegierigen mehr Licht geben kan/als noch 100. und mehr überflüßige Regeln.

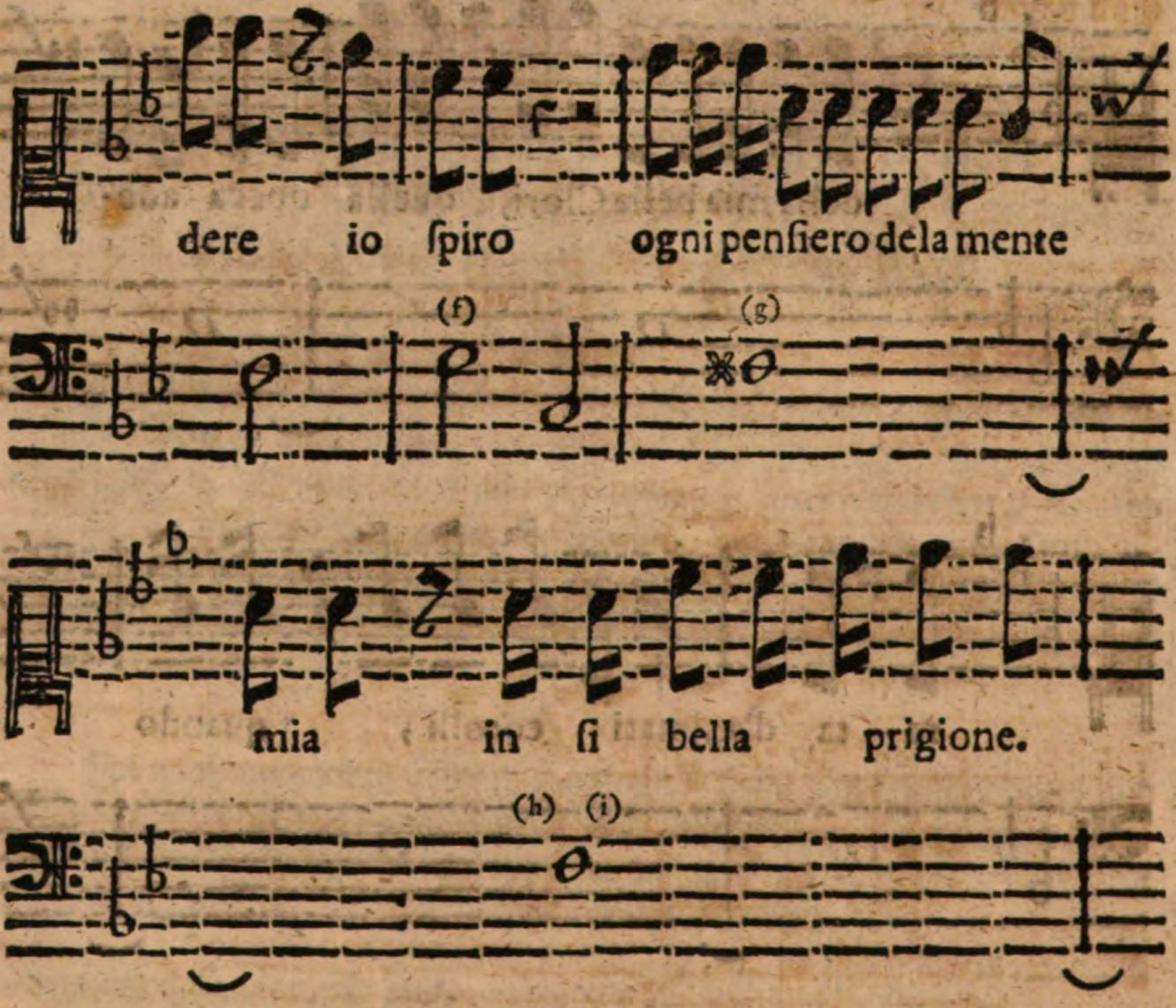
§. 3.

Will jemand/welcher der Perfection in General-Bass zum wenigsten näher kommen ist/sich den Vortheil vergrössern/und auf solche Art noch etliche Cantaten zum wenigsten aus den meisten Tonen nach dem Unterscheid der vorgezeichneten ✱ und b. absetzen / welches allhier wegen besorgender allzu grossen Weitläufftigkeiten nicht geschehen können : so wird der Nutzen seine seyn.

§. 4.

Indeß schreiten wir zur Sache selbst / und nehmen folgende Cantata, jedoch cum pace des Herrn Autoris, vor uns :

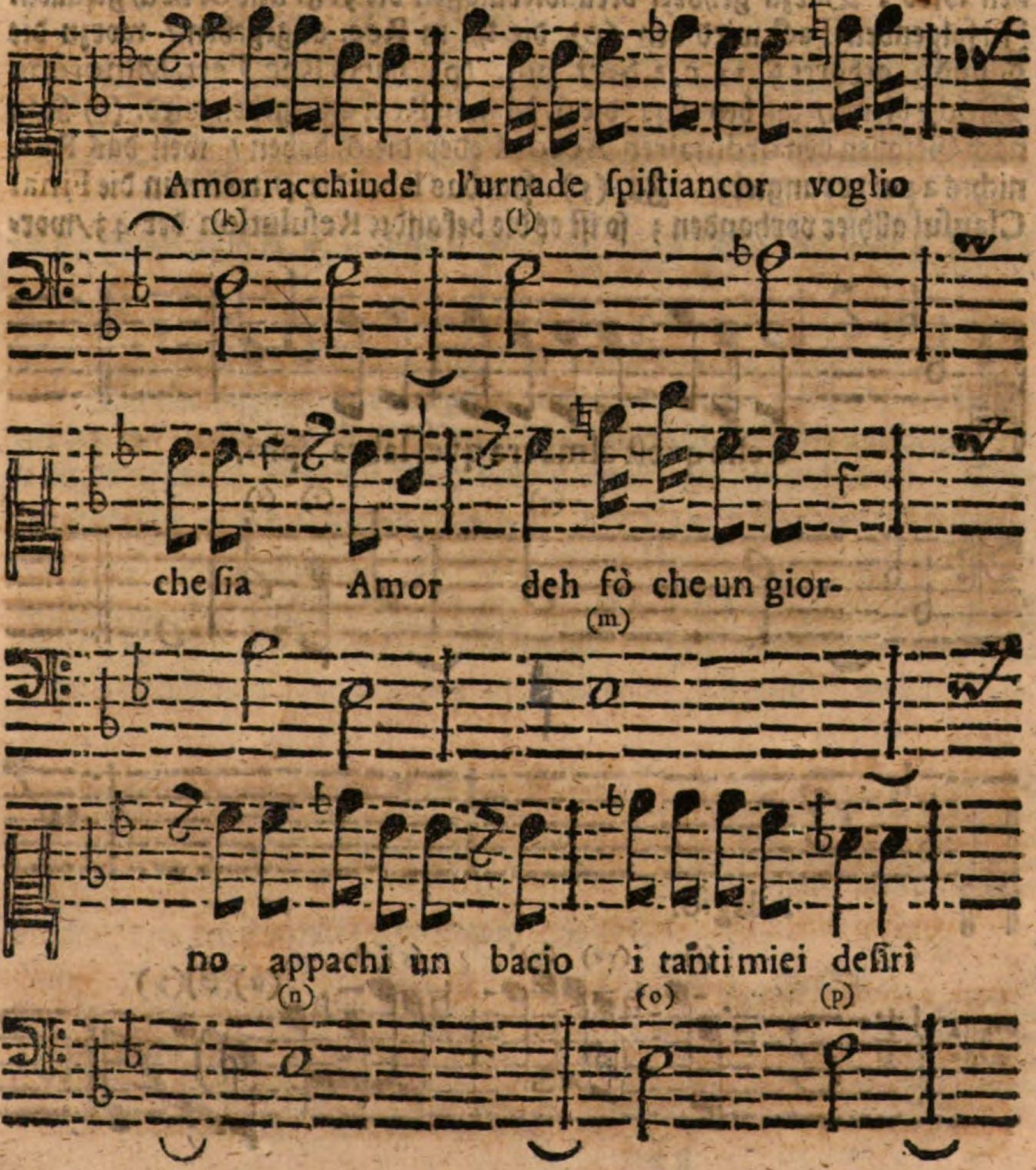
della mia bella Clori, quella bocca ado-
ra ta d'animati corolli, quando
(a) (b)
attendo rimiro io gade- rei ma dalgo-
(c) (d) (e)



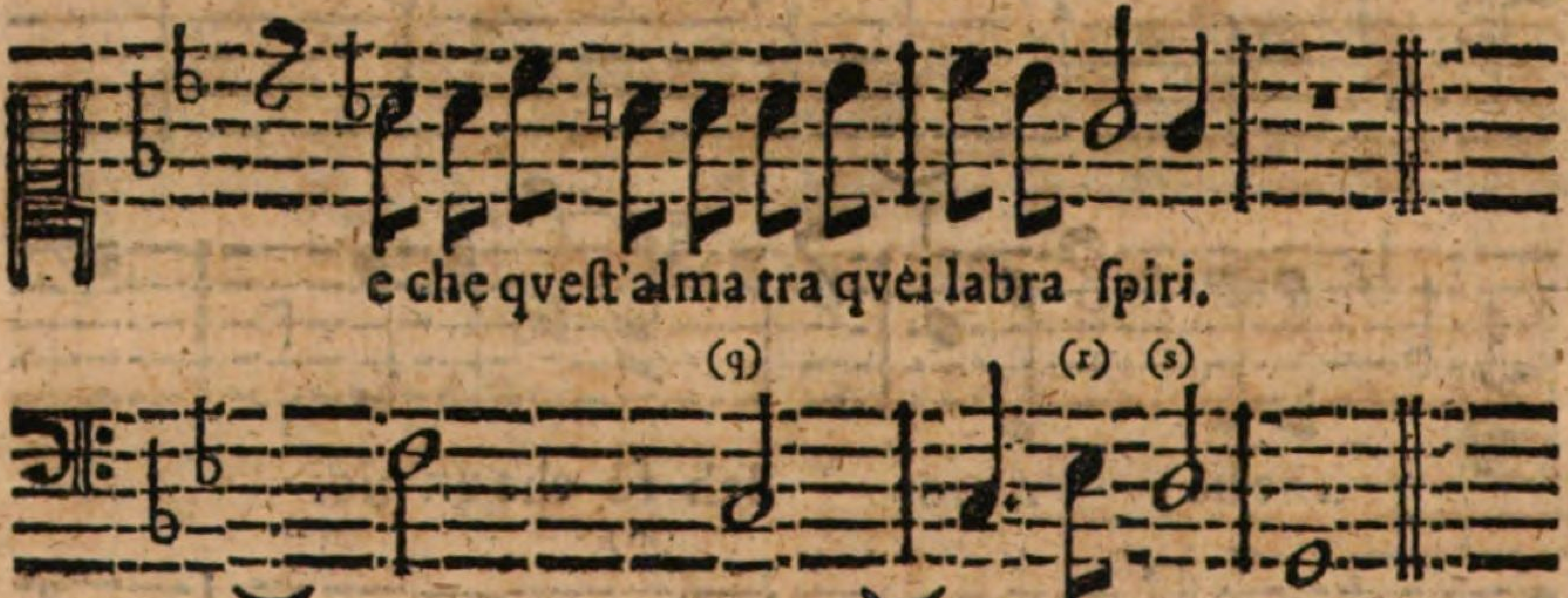
Die ersten beyden Tacte behalten ihren ordinairen Accord nach Anleitung der 5te zum Basse. Bey (a) kömmt über der ersten Helffte der Bass-Note die 4te vor / weilen nun der Bass auch nach der 4te liegen bleibet / da nehmlich diese mit der andern Helffte (b) wieder in den ordinairen Accord gehet; so wird bey (a) $\begin{smallmatrix}7\\4\\2\end{smallmatrix}$ angeschlagen. Gleichwie §. 21. cap. 2. Sect. huj. gewiesen worden. Bey (c) giebt die Singe-Stimme die 6. an; Hingegen hat die andere Helffte der Note (d) $\begin{smallmatrix}\natural 7\\\natural 5\end{smallmatrix}$ über sich / wozu noch die 3. gehöret bekandtermassen. Die $\natural 7$ und $\natural 5$. aber wird von der Singe-Stimme selbst angegeben. Die Note unter (e) hat nach Anleitung

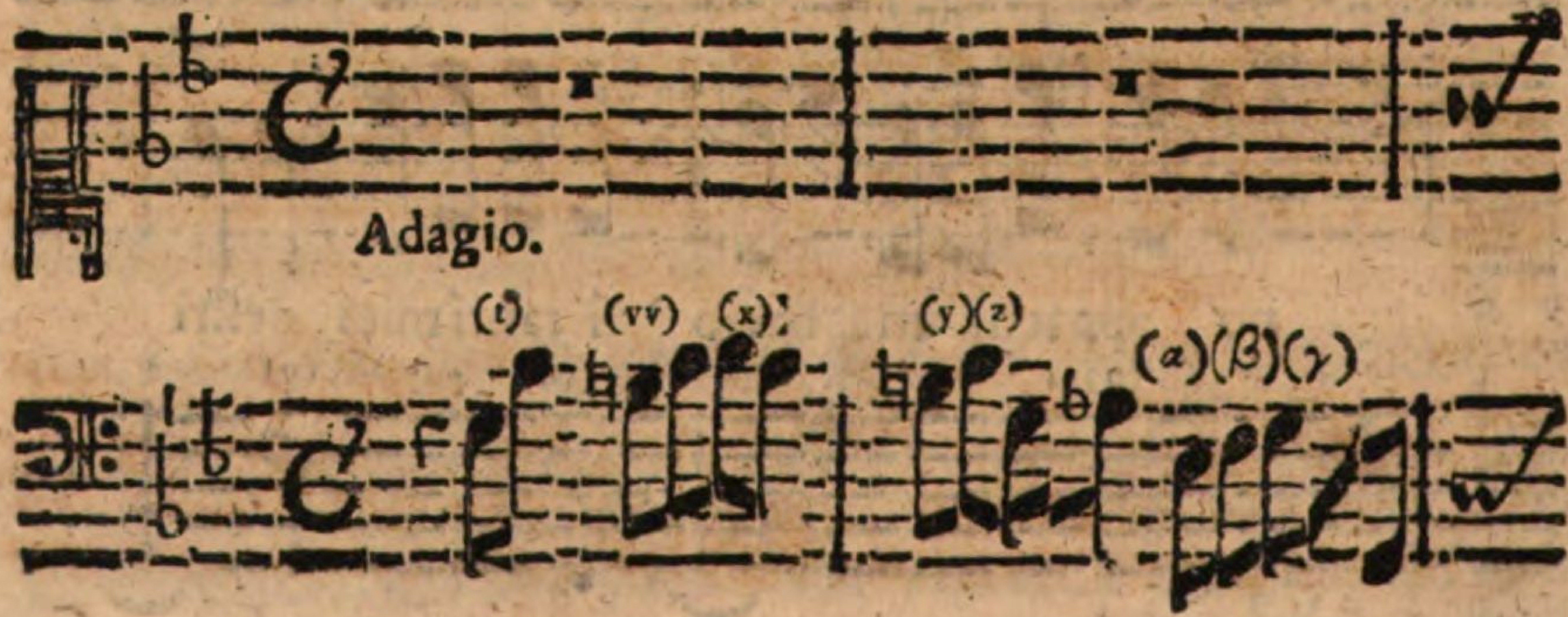
tung

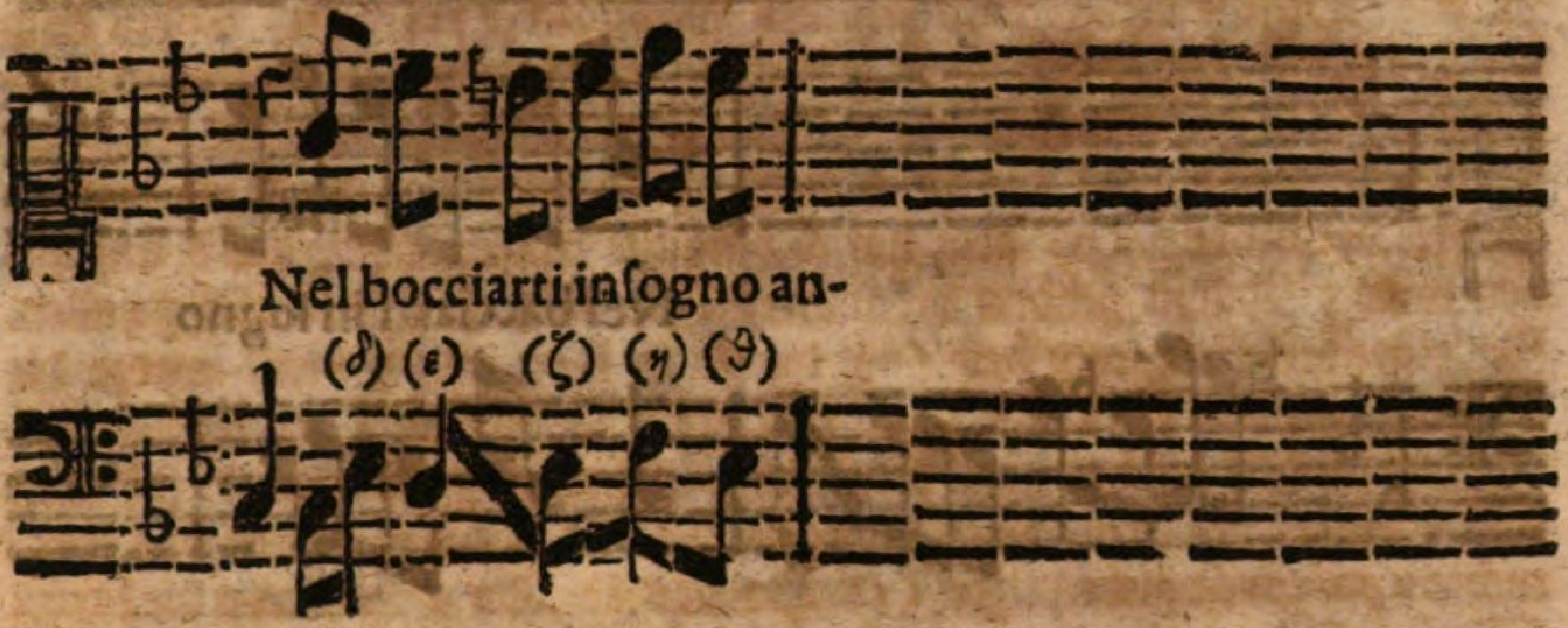
tung des Recitativs. Bey (f) kan man eine kleine Resolution oder Final Clausul machen mit 4, 3. (g) Hat die 6. nach Anleitung des Recitativs so wohl; als auch nach der Reg. General. §. 31. c. 1. Sect. huj. Diese 6. bleibet nun bey (h) biß bey (i) in Recitativ durch das c. und dc. der Satz $^{6\,7}_{5}$. angegeben wird. Wozu bekandtermassen noch die Tertie ge-



höret. Diese 7̸ bleibet noch bey den folgenden Tacte (k) worzu nach den §. 12. c. 2. huj. Sect. die 6̸. gehörig / welche zwar ohne dis in vorhergehender Note schon angegeben ward. Bey (l) giebt das Rec. die 6. an. Desgleichen bey (m) welche 6. auch biß in folgenden Tact zur andern Helffte der Note; (n) aber hat 6̸/ welche in Rec. durch das b. angegeben wird; Darzu gehöret bekandtermassen die 3. 8. und 6. noch gefallen. In folgenden Tact wird bey (o) die 7̸. in Rec. angegeben / worzu die 6̸ und 3. gehöret §. 12. c. 2. Sect. huj. (p) hat in Rec Tert. Minorem. Welche bleibet/ biß bey (q) die 6. Maj. in Rec. angegeben wird. (r) Kan nach Gefallen den ordinairen Accord oder die 6. haben / weil das Rec. nichts a partes angiebt. Zu (s) Hat das Rec. die 4/ weil nun die Final Clausul allhier vorhanden; so ist es die bekandte Resulution der 43/wor-

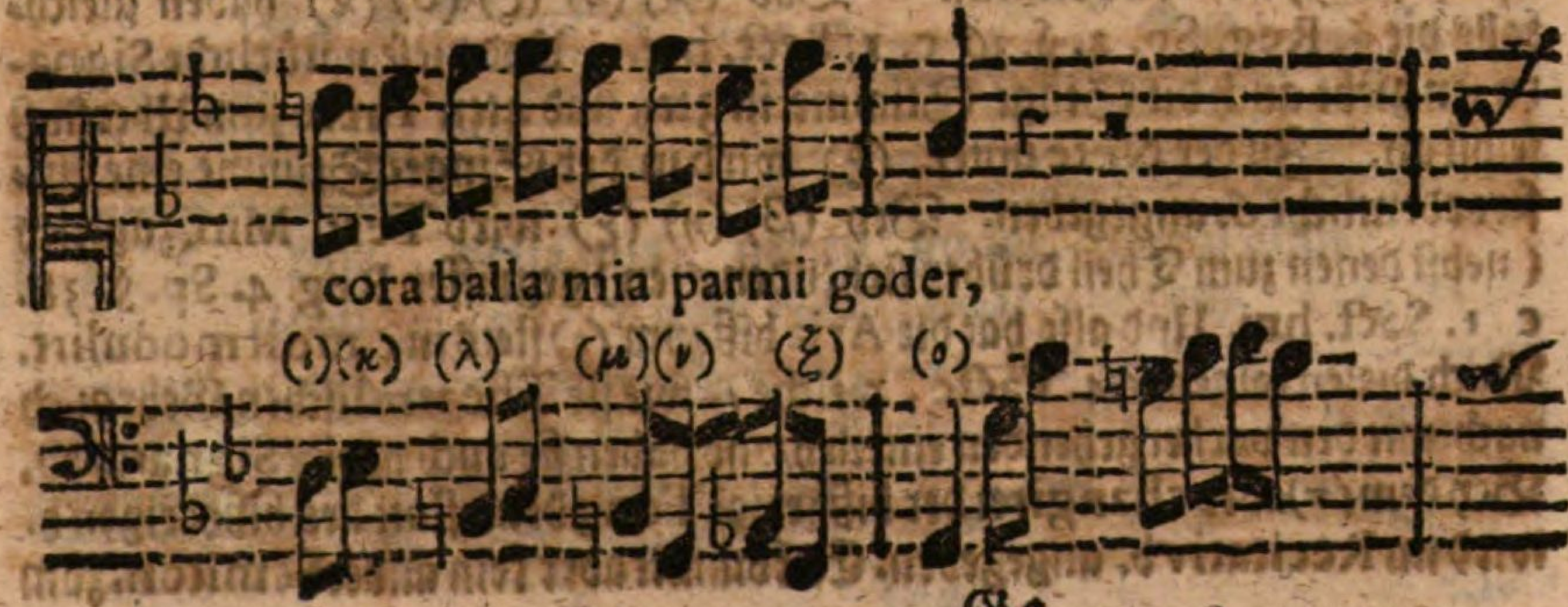


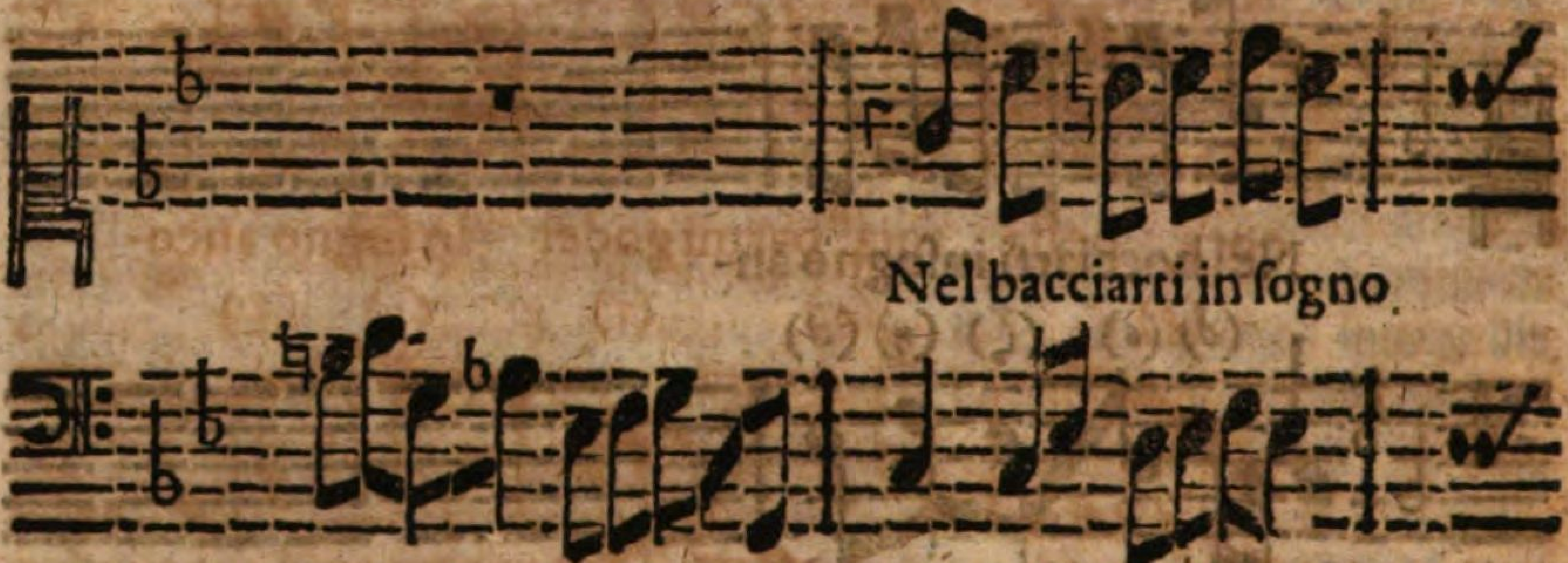


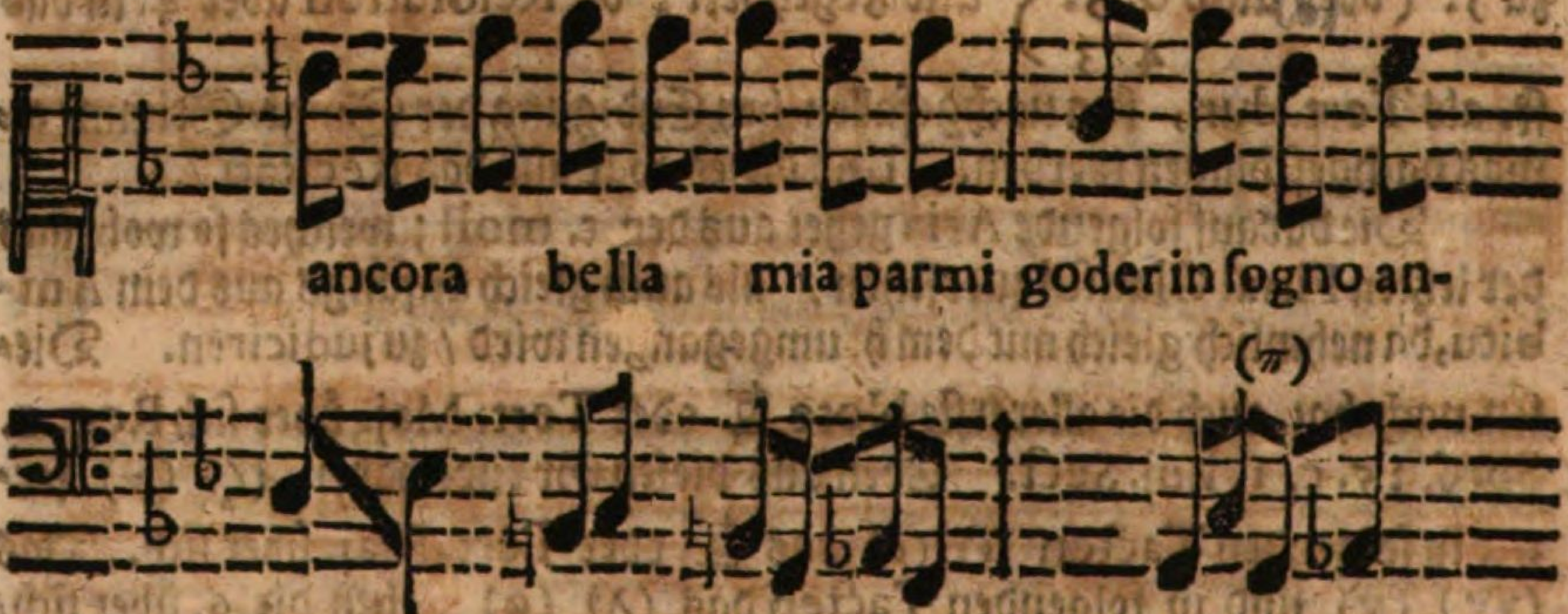


zu 5. (oder auch $\begin{smallmatrix}6. & 5.\\ 4 & 3\end{smallmatrix}$) und 8. gehöret; die Resolution aber 4. in das ♮. als Tert. dur, kan nachgefallen bey Endigung der Singe-Stimme etwas nachgeschlagen werden. Und dieses war also das Recitativ.

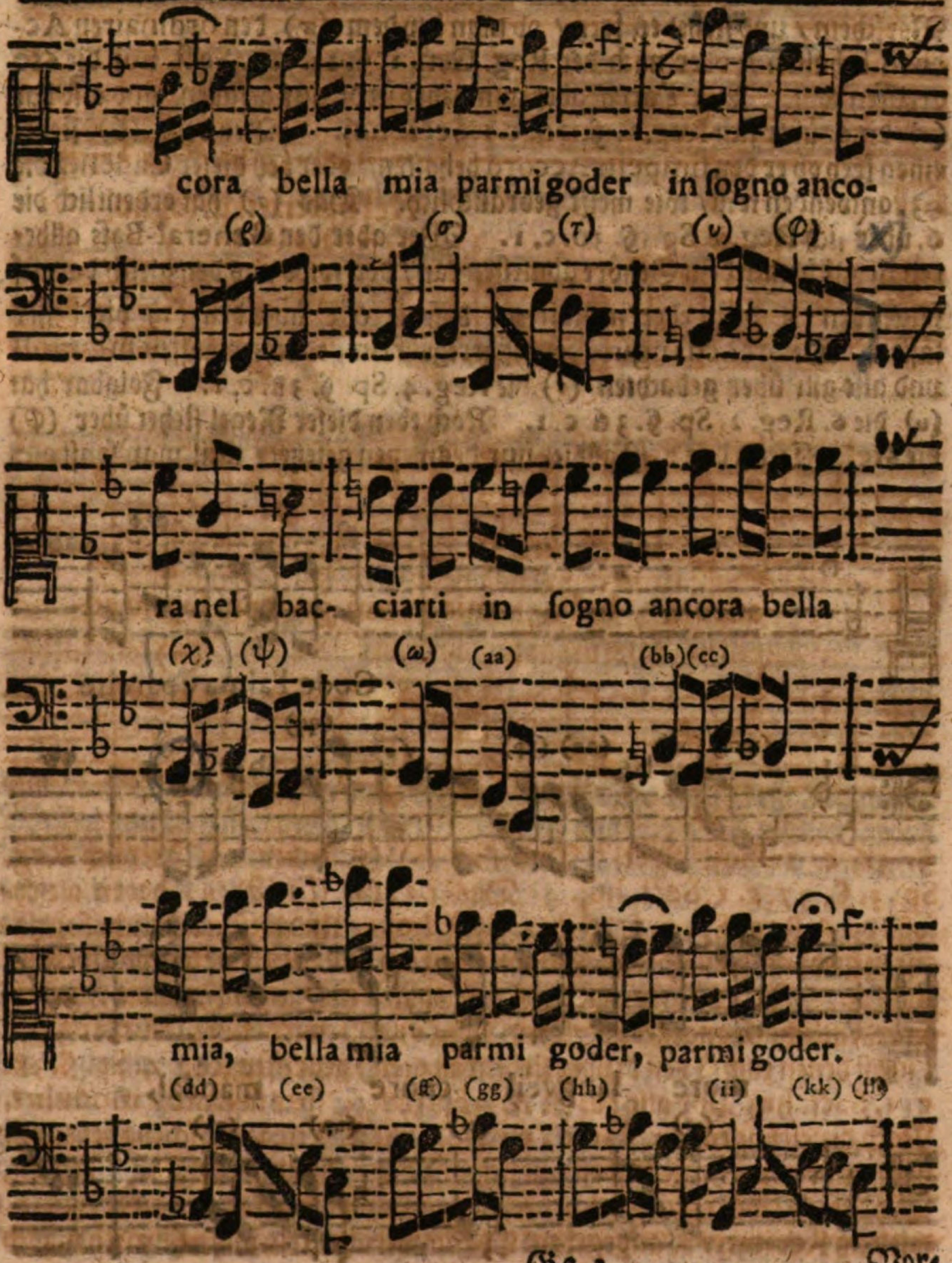
Die darauf folgende Aria gehet aus dem c. moll; welches so wohl aus der letzten Final Clausul zuersehen / als auch gleich anfangs aus dem Ambitu, da nehmlich gleich mit dem h. umgegangen wird / zu judiciren. Diesen nach hat auch die allererste Note ♮ oder Tert. Maj. über sich Reg. 1. Sp. §. 35. c. 1. huj. Sect. Eben aus diesen Grunde haben (ζ) (γ) ferner in folgenden Tacten (ν) (ο) das ♮ oder Tert. Maj. über sich. Das (vv) (y) und in folgenden Tacten das (λ) (μ) haben die 6. über sich/ so wohl nach Reg. 5. General. §. 31. c. 1. Sect. huj. als nach der Reg. Spec. 2.



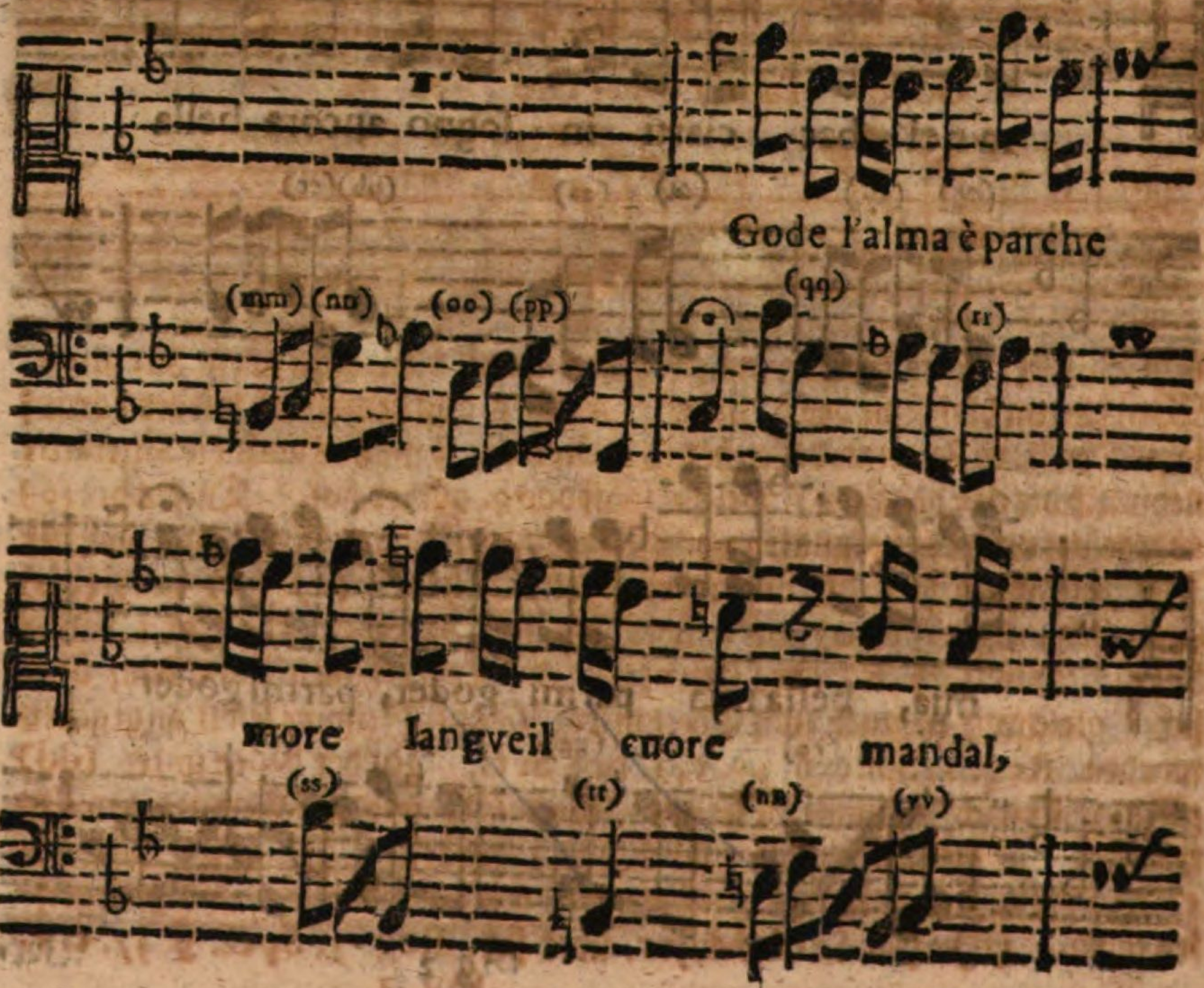


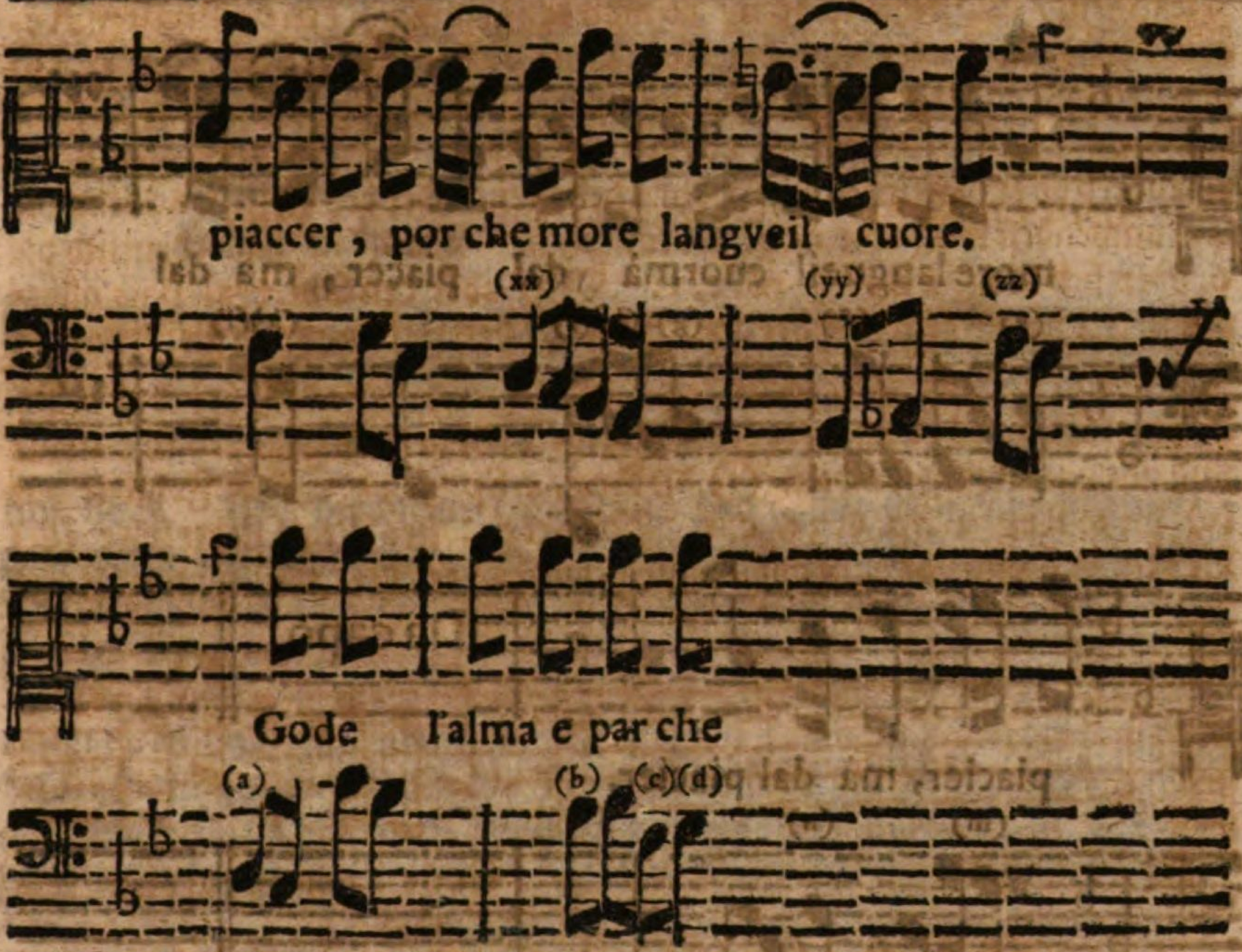


§. 36. c. 1. huj. Sect. Das (χ) (ε) (ι) haben 6♮ über sich Reg. Sp. 3. §. 37. c. 1. Sect. huj. Das (α) (δ) (ζ) (ϑ) (κ) haben gleichfalls die 6. Reg. Sp. 2. §. 36 c. 1. Sect. huj. Und diese natürliche Signaturen giebt auch die Singe-Stimme in 3ten und 4ten Tacte zum Uberfluß selbst an. Zu der Note unter (ξ) wird in der Singe-Stimme eine ausserordentliche 6. angegeben. Bey (β) (η) (ξ) wird Tert. Min. zugleich (nebst denen zum Theil drüber stehenden 6ten) gegriffen Reg. 4. Sp. §. 38. c. 1. Sect. huj. Und also hat die Aria biß zum (ι) stets in c. moll modulirt. Nach diesen folgende 4. Tacte, welche / wie sie Theatralischen Gebrauch nach / mit den vorhergehenden einerley / also haben sie auch vorige Signaturen. Bey dem (π) aber changiret der bißherige Ton; denn statt des bißherigen h. wird im Recitativ b. angegeben. Es kömmet aber kein ander Semiton. zum

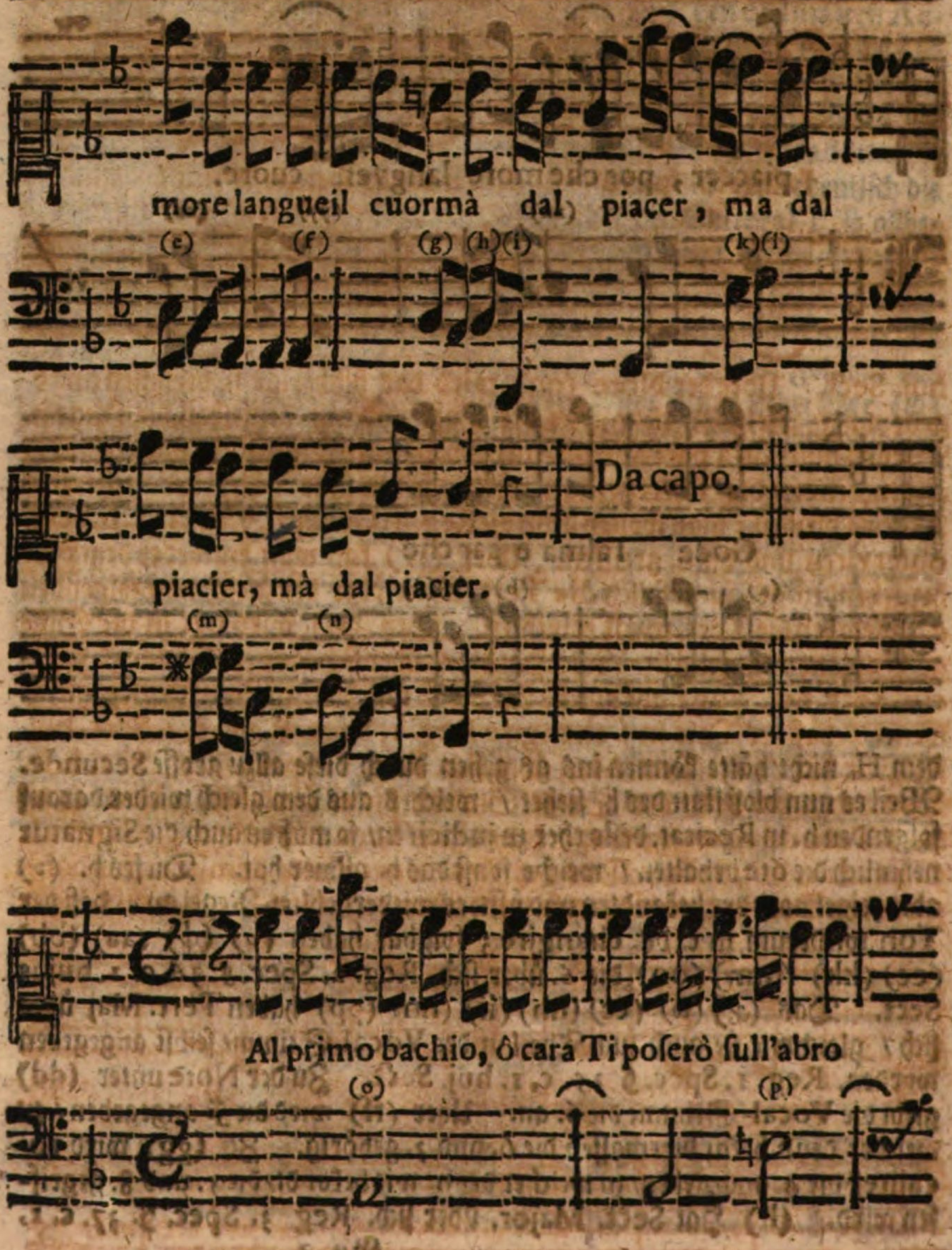

cora bella mia parmi goder in ſogno anco-
(ρ) (σ) (τ) (υ) (φ)
ra nel bac- ciarti in ſogno ancora bella
(χ) (ψ) (ω) (aa) (bb)(cc)
mia, bella mia parmi goder, parmi goder.
(dd) (ee) (ff) (gg) (hh) (ii) (kk) (ll)

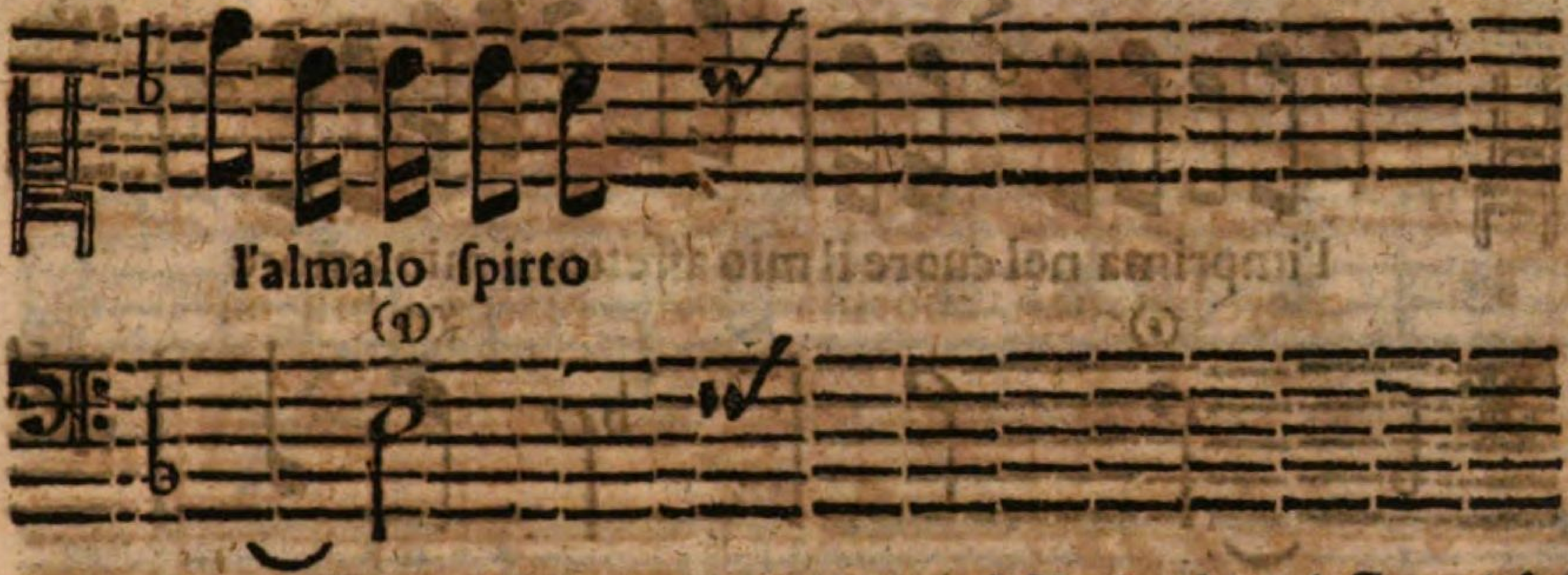
Vorschein / und stehet es frey / ob man bey dem (π) den ordinairen Accord behalten / oder nach der Reg. Gen. 1. §. 25. c. 1. Sect. huj. die 6te greiffen will. Der Ton ist aber nunmehro in DE dur gefallen / und also hat (ϛ) die 6. über sich Reg. 2. §. 36. c. 1. Sect. huj. Bey dem (σ) stehet einen frey ob er den simpeln Accord behalten / oder bey dieser Cadentz die 43. anwenden will / wie meist gebräuchlich. Das (τ) hat ordentlich die 6. über sich Reg. 2. Sp. §. 36. c. 1. Wer aber den General-Bass allbereit ziemlich nach dem Gehöre abmessen kan / der wird aus den gleich darauf folgenden ♮ desto eher judiciren / daß die 6♮ über den (τ) viel besser lässet. Denn es changiret der bißherige Ton gedachtermassen in c moll und also gilt über gedachten (τ) die Reg. 4. Sp. §. 38. c. 1. Folgbar hat (υ) die 6. Reg. 2. Sp. §. 36. c. 1. Noch eben dieser Regel stehet über (φ) die 6te. Denn das b. ist allhier nur deswegen gesetzet / weil man sonst aus



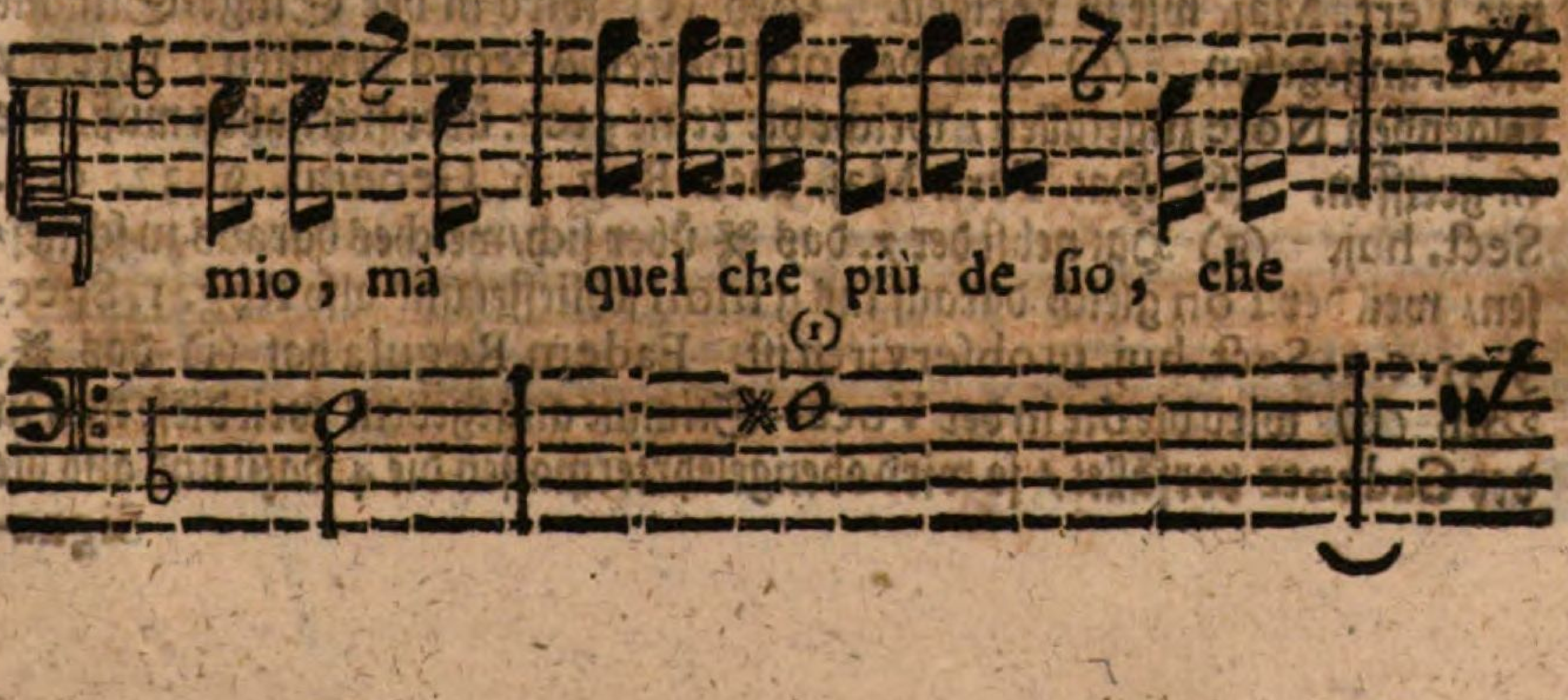


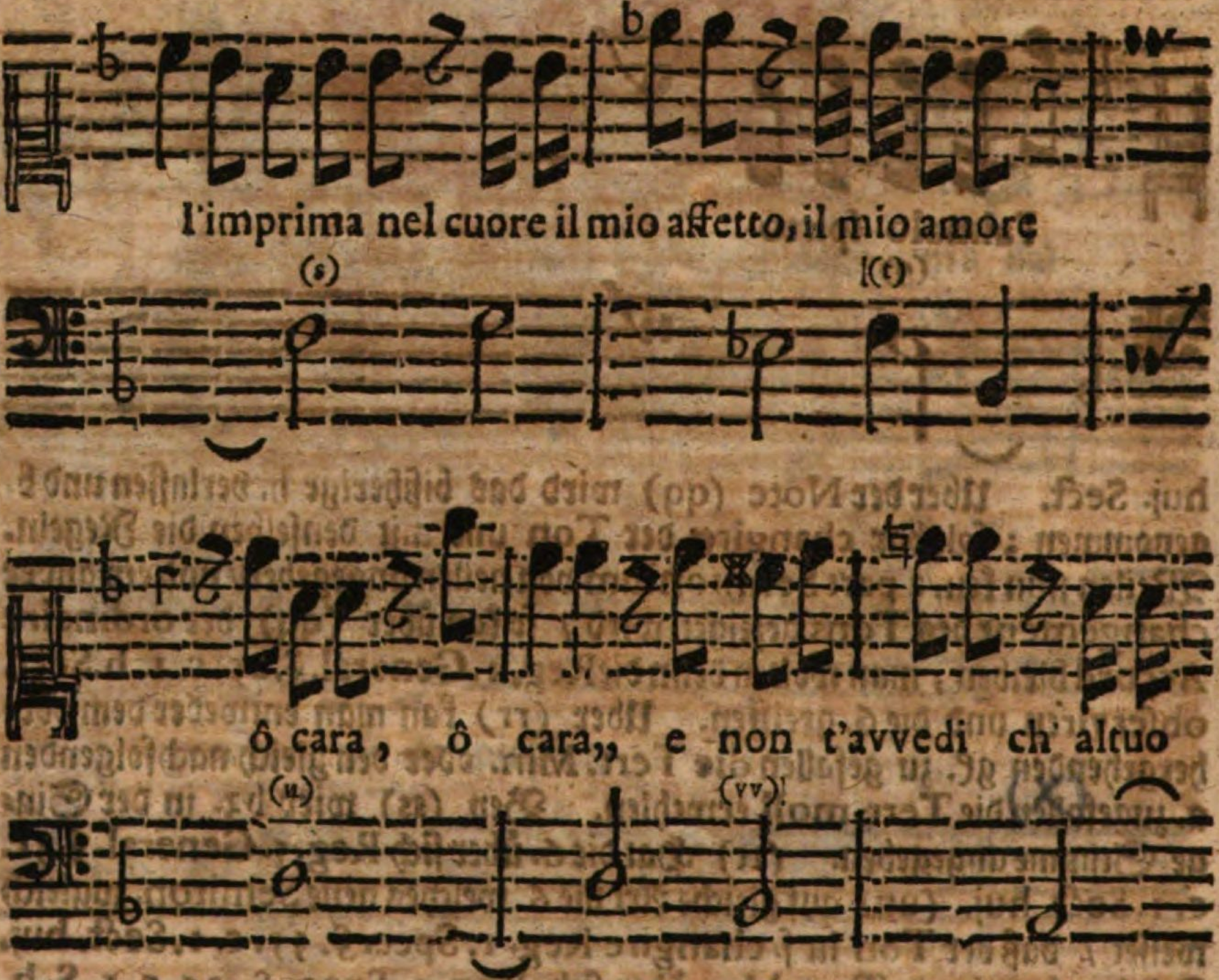
dem H. nicht hätte können ins gs gehen durch diese allzu grosse Secunde. Weil es nun bloß statt des h. stehet / welches aus dem gleich wieder darauf folgenden h. in Recitat. desto eher zu judiciren / so muß es auch die Signatur nehmlich die 6te behalten / welche sonst das h. allhier hat. Dieses h. (v) aber zeiget noch der bekandten und öffters wiederhohlten Regel an / daß der Ton wiederum in c. dg. changire; folgbar haben (v) (ψ) (aa) (bb) (ee) (kk) (mm) (oo) die 6. über sich. Reg. 2. Spec. §. 36. c. 1. hujus Sect. Das (χ) (ω) (cc) (hh) (ii) (nn) (pp) haben Tert. Maj über sich / gleichwie sie auch zum Theil in der Vocal-Stimme selbst angegeben worden. Reg. 1. Spec. §. 35. c. 1. huj. Sect. Zu der Note unter (dd) giebt die Vocal-Stimme die 6. an. Uber (ff) wird die ♯ angegeben / zu welcher denn bekandtermassen die 6. und 3. gehörig. Zu (gg) wird vocaliter die 4. angegeben / zu welcher denn / wie bekandt / die 5. und 8. gegriffen wird. (ll) Hat Sect. Major. über sich. Reg. 3. Spec. §. 37. c. 1.


more langueil cuormà dal piacer, ma dal
(e) (f) (g) (h)(i) (k)(i)
Da capo.
piacier, mà dal piacier.
(m) (n)
Al primo bachio, ô cara Ti poserò full'abro
(o) (p)



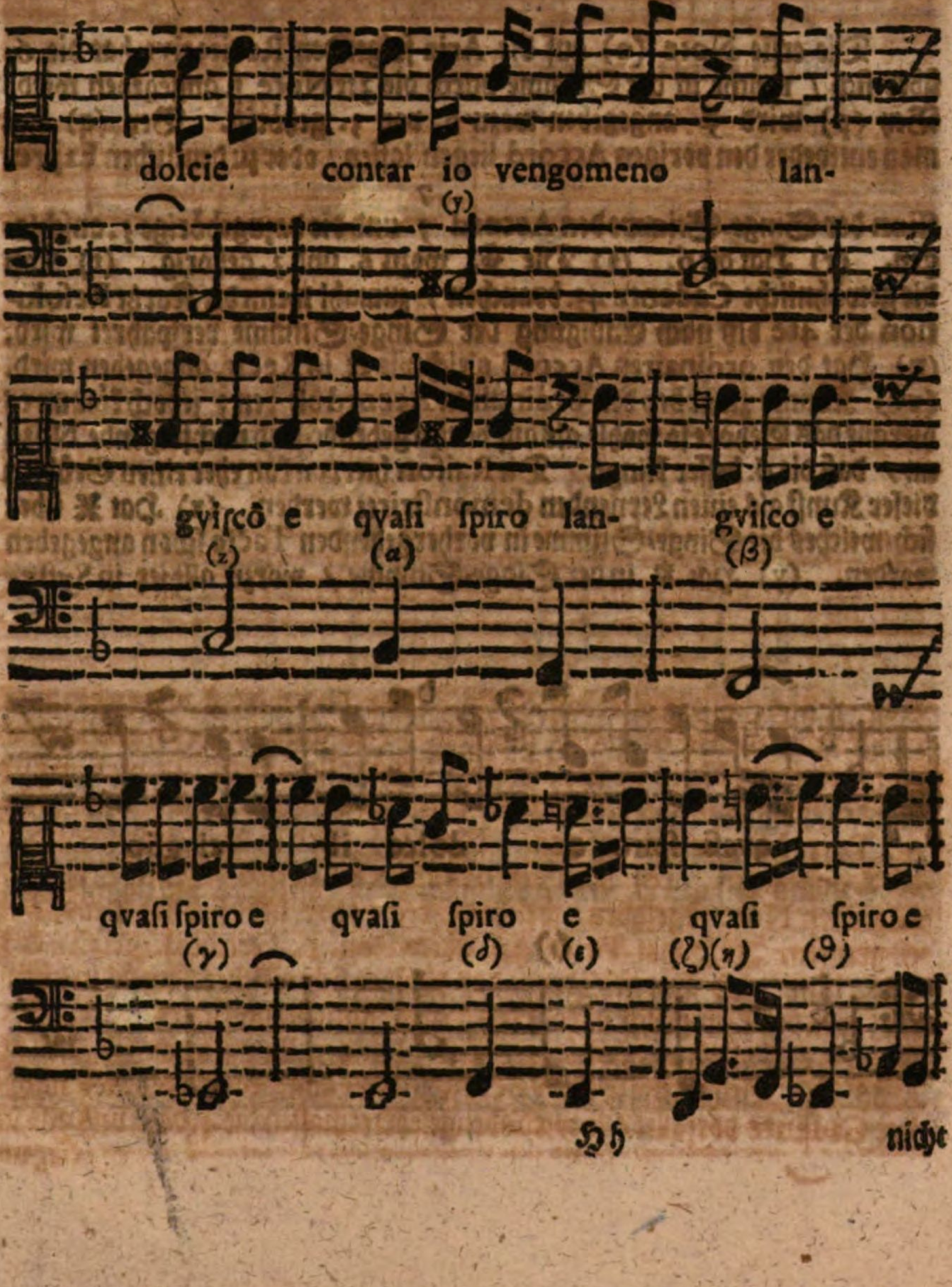
huj. Sect. Uber der Note (qq) wird das bißherige h. verlaſſen und b. genommen; folgbar changiret der Ton und mit denſelben die Regeln. Weilen nun kein a part Semitonium von neuen angegeben/ und ein ander changement des Tons gezeiget wird / ſo kan über (qq) der ordinaire Accord bleiben; man wolten denn die Reg. 1. General. §. 25. c. 1. h. Sect. obſerviren und die 6. greiffen. Uber (rr) kan man entweder dem vorhergehenden gſ. zu gefallen die Tert. Min. oder den gleich nachfolgenden a. zugefallen die Tert. moll erwehlen. Bey (ss) wird bȝ. in der Singe-Stimme angegeben. (tt) Hat die 6. über ſich Reg. 5. General. §. 31. c. 1. Sect. huj. (uu) auf gleiche Art die 6. welches neue Semiton. zugleich weiſet / daß der Ton in f. changire Reg. 1. Spec. §. 35. c. 1. Sect. huj. Folgbar hat (vv) Tert. Maj. über ſich. Reg. 1. Spec. §. 35. c. 1. S. h. Das (xx) hat nach der Singe-Stimme die 6. über ſich. Uber (yy) wird Tert. Maj. angegeben. (zz) Hat Tert. Min. Reg. 6. General. §. 32. c. 1. huj. Sect. Das bey (yy) angegebene Semiton. h. changiret den Ton in c. moll, alſo wird über (a) die 6. Maj. wohl klingen





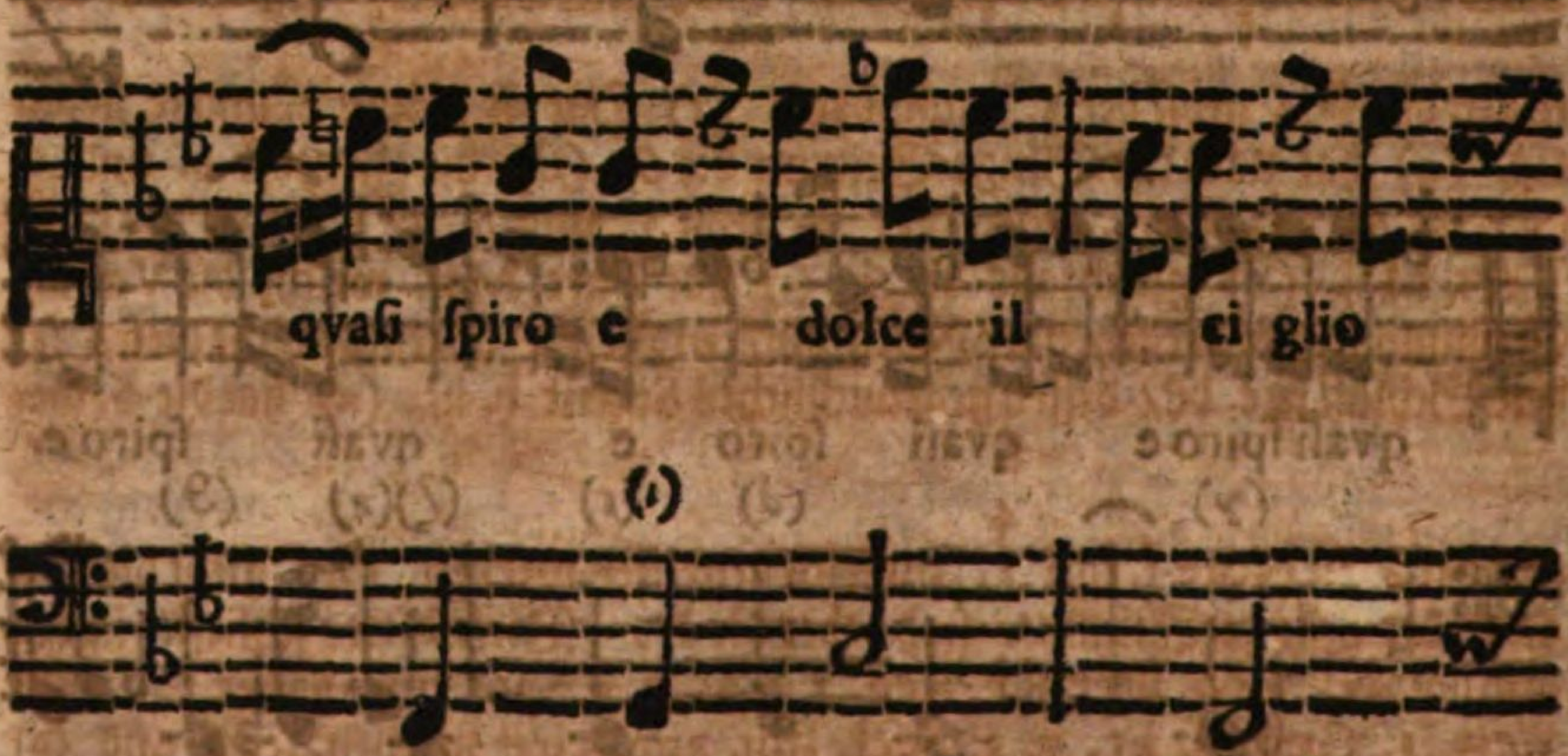
Reg. 3. Spec. §. 37. c. 1. huj. Sect. Uber (b) wird 6/5 angegeben/ worzu bekandtermassen 6. und 3. gehören. So wohl in vorhergehender als nechstfolgender Note ist das bißherige h. und also auch der Ton changiret worden/ folgbar bleibet bey (d) der ordinaire Accord und braucht es keiner Tert. Maj. wie in vorigen. Bey (c) wird in der Singe-Stimme die 6. angegeben. (e) Kan den ordinairen Accord behalten / oder der folgenden Note zugefallen / welche die reine 5te e. über sich haben muß/ die 6. greiffen. (f) Hat Tert. Maj. über. Reg. 6. General. §. 32. c. 1. Sect. huj. (g) Hat nebst der 7. das ✱ über sich/ welches daraus zu schliessen/ weil der Ton gleich darauf ins g moll schliesset und also Reg. 1. Spec. §. 35. c. 1. Sect. huj. zu observiren ist. Eadem Regula hat (i) das ✱. Bey (h) wird die 6te in der Vocal-Stimme angegeben/ weil diese nun in der Cadentz vorfället / so wird obengelehrtermassen die 4. dazu und also die Signa-

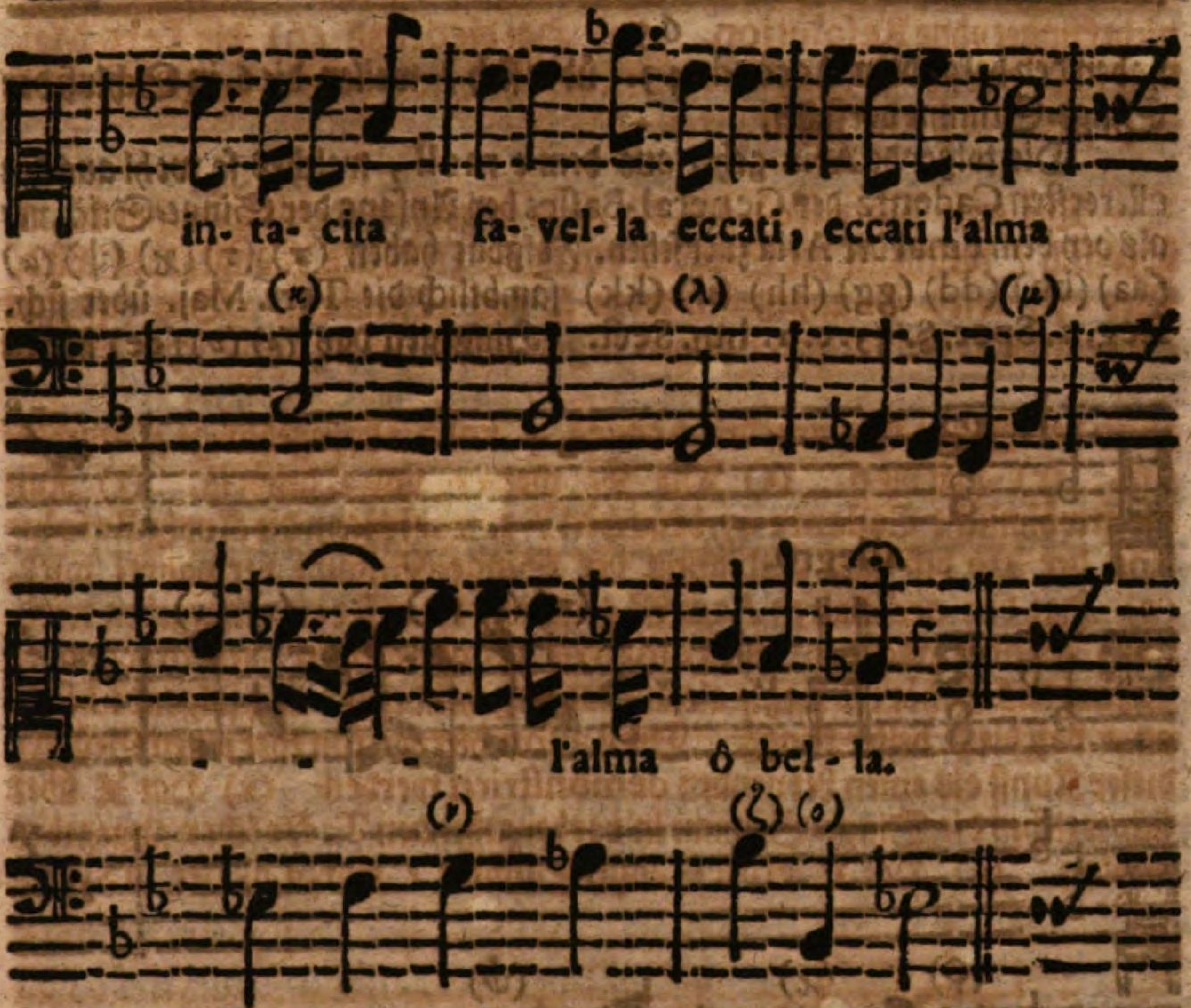
Signatur $\frac{6\ 5}{4}$ ✱. in dieser und folgender Note angebracht. (k) Hat nach der Singe-Stimme die 6. (l) Hat die reine 5te e. weil DE als die falsche 5te



nicht klinget ohne Resolution. (m) Hat die 6. und (n) die Tert. Maj. Reg. 1. Spec. §. 35. Sect. huj. weil der Ton wie aus den vorhergehenden ſt. zu ſehen / in g moll changiret.

Die erſte Note (o) auf die Aria folgenden Recitativs hat die 6. über ſich / welche in der Stimme durch die 3te Note f. angegeben wird. Bey (p) wird ♯ angegeben wozu 6. von 3. gehörig. Bey (q) kan man entweder den vorigen Accord liegen laſſen / oder zu deutlichen Expreſſion der Singe-Stimme den Accord $\frac{7}{5}$ und die dazugehörige 3. anſchlagen. (r) Hat die 6. (s) Die ♯. wozu 6. und 3. gehörig. (t) Kan die gewöhnliche Cadentz 43. brauchen / zumahl wenn die Kurtze Resolution der 4te biß nach Endigung der Singe-Stimme verſpahret wird. (u) Hat den ordinairen Accord gleichwie er in Recit. angegeben wird. (vv) Könnte zwar bey den ordinairen Accord bleiben; jedoch kömmt es hierauf das Gehöre ſo wohl / als auf vorhergehende und nachfolgende Note an / daß die 6. beſſer klingt. Die Raiſon hiervon kan eher einen Geübten dieſer Kunſt als einen Lernenden demonſtriret werden. (x) Hat ✱ über ſich/welches die Singe-Stimme in vorhergehenden Tacte ſchon angegeben worden. (y) Hat ♮ in der Singe-Stimme / worzu allhier in Syſte-





mate die ♯6/5 (nebst der 3.) zufinden. (z) Hat 4♯ worzu 2. und 6. gehörig. (α) hat nach der Singe-Stimme die 6. (β) die 4♯ nebst 2. und 6. (γ) die 6. (δ) Tert. Min. (ε) 4♯ nebst 2. und 6. (ζ) die 6. (η) die Tert. Maj. (ϑ) gleichfalls die 6. (ι) hat Tert. Maj. welche die Vocal-Stimme in vorhergehender Note blicken lassen; überdis macht dieses (ι) den Schluß in c. dc, dessen gebräuchliches Semit. h. ist. (κ) hat die 6. we-

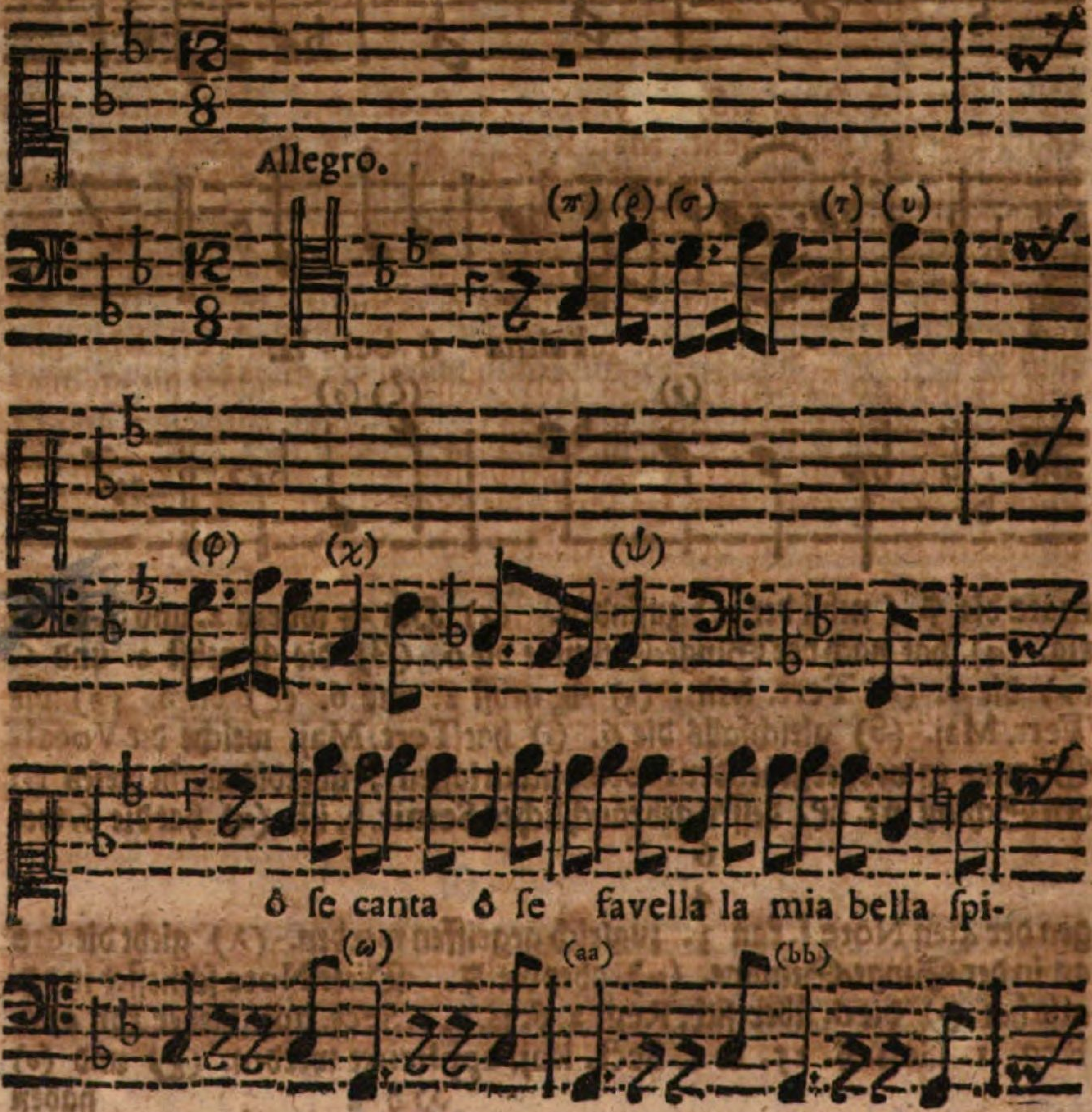
6
4

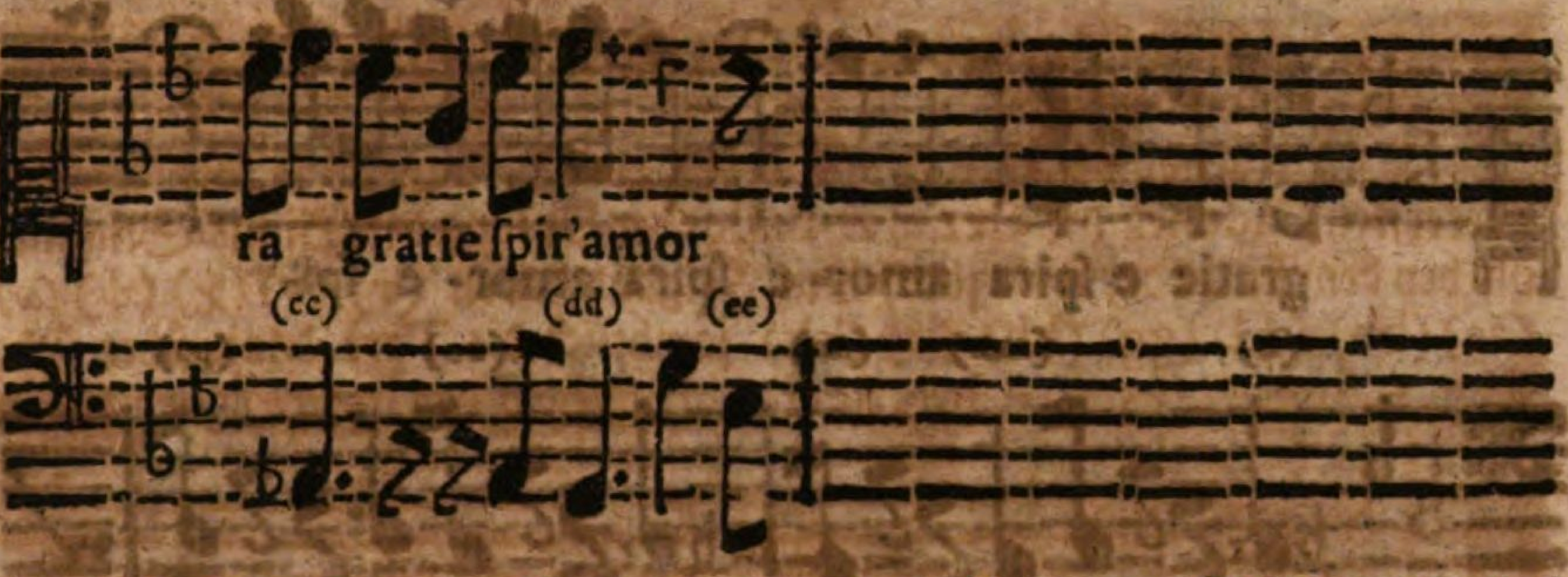
gen der 4ten Note f. kan 3. zugleich gegriffen werden. (λ) giebt die 6te an in der Singe-Stimme. (μ) aber die ♭7. Diese Note schliesset in dc. also hat (ν) die 6. über sich. Reg. 2. §. 36. c. 1. Sect. huj. hieher kan auch Reg. 1. Gen. §. 25. c. 1. Sect. huj. appliciret werden. (ξ) und (ο)

 haben

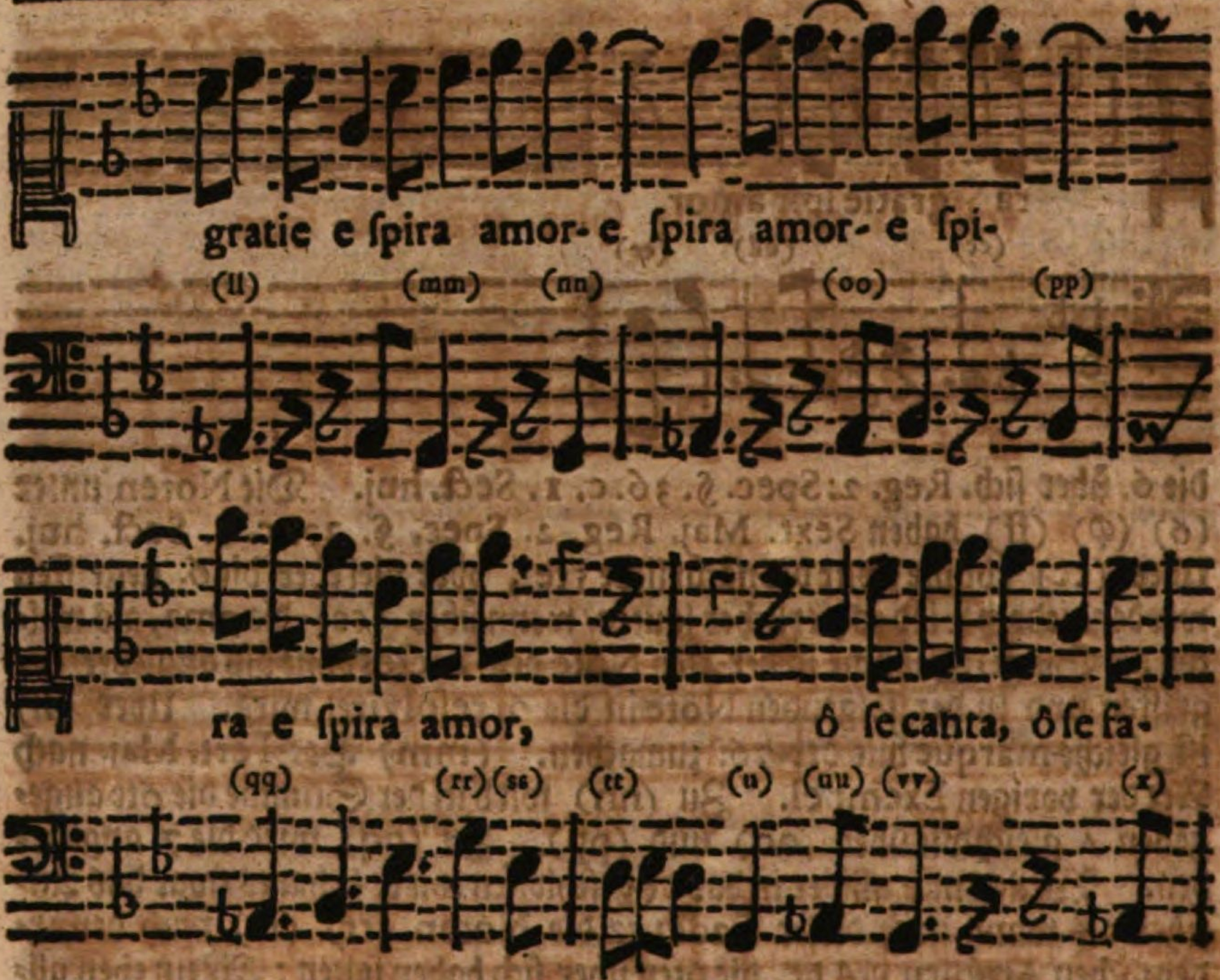
haben den bekandten Accord $\begin{smallmatrix}6\,5\\4\,3\end{smallmatrix}$. über sich / weilen die 6. in Schluß der Singe-Stimme vorfället.

Die folgende Aria gehet aus dem c moll, welches so wohl aus der allerersten Cadentz des General-Basses bey Anfang der Singe-Stimme/ als bey dem Final der Aria zuersehen. Folgbar haben (π) (τ) (χ) (ψ) (ω) (aa) (bb) (dd) (gg) (hh) (ii) (kk) sämbtlich die Tert. Maj. über sich. Reg. 1. Spec. §. 35. c. 1. huj. Sect. Hingegen das (ρ) (υ) (ee) haben

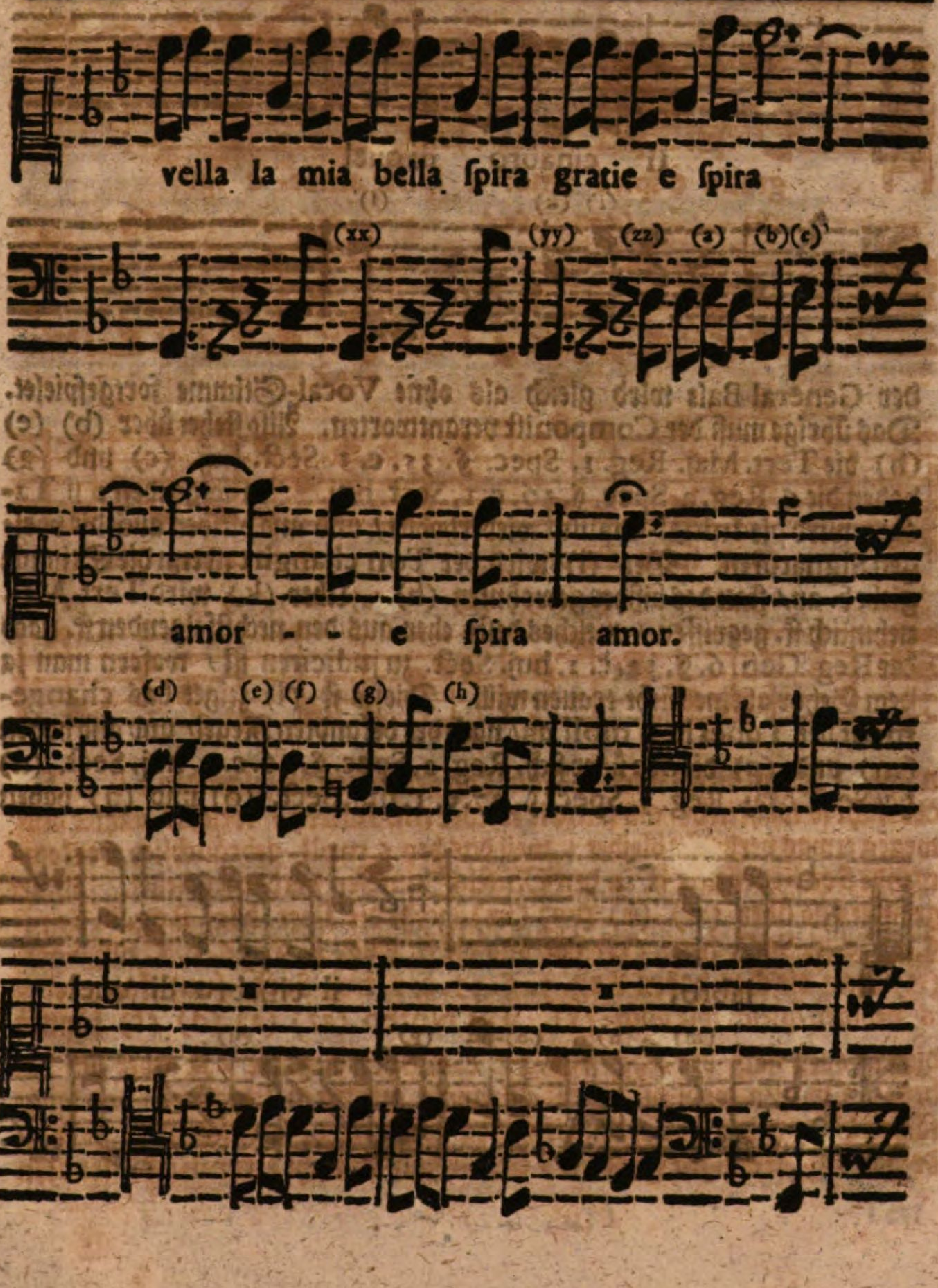


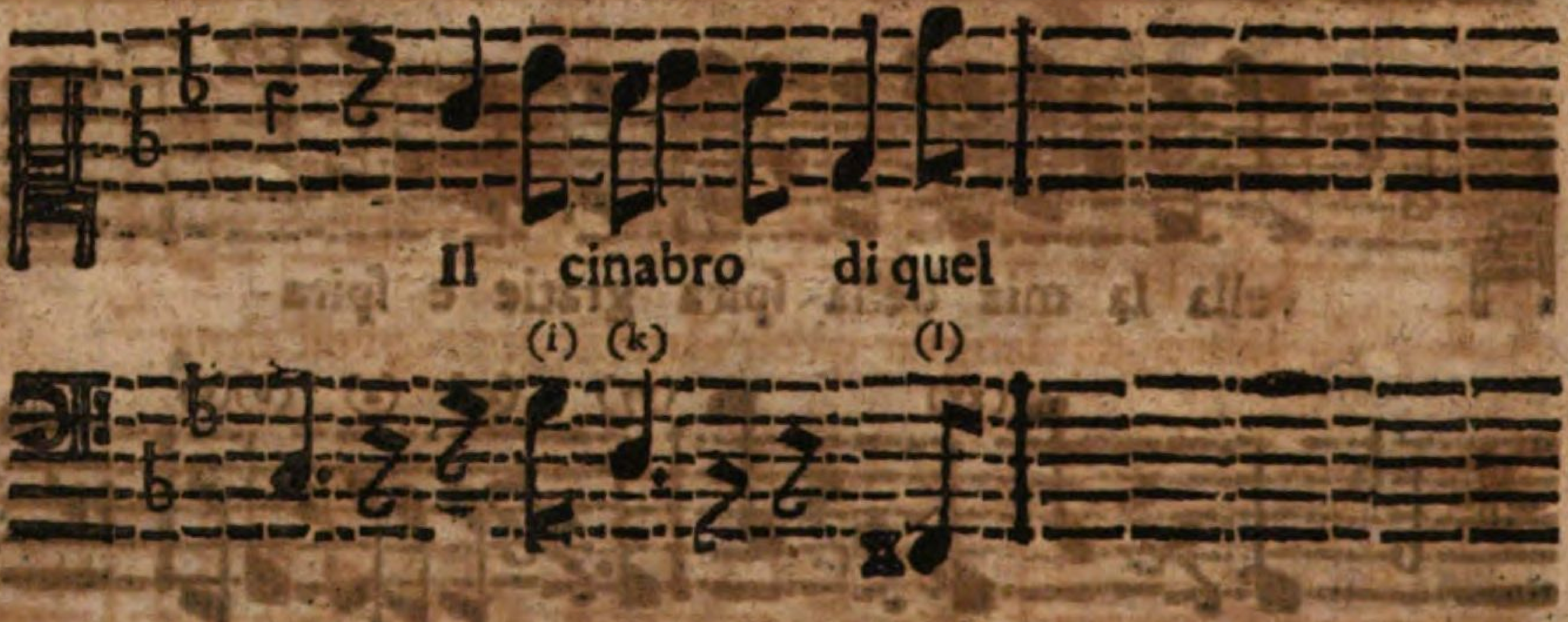


die 6. über sich. Reg. 2. Spec. §. 36. c. 1. Sect. huj. Die Noten unter (6) (φ) (ff) haben Sext. Maj. Reg. 2. Spec, §. 37. c. 1. Sect. huj. Uber (cc) könnte zwar die natürliche 5te, oder viel eher die 6. gegriffen werden/ jedoch wird es zierlicher lauten/ wenn über (cc) die 7ma, als welche die Singe-Stimme in der 4ten Note des Tactes ohne dis angiebet/ gegriffen und in der folgenden Note in die 6. resolviret wird. Uber (ll) ist gleiche marque mit der 76. zumachen. (mm) Hat Tert. Maj. nach Art der vorigen Exempel. Zu (nn) wird in der Stimme die 6te angegeben / gleichwie über (oo) und (pp). Zu (qq) wird die 7. angegeben. Weilen nun allhier in das DE geschlossen wird/ so hat es zwar das Ansehen als wann nach dieser Cadentz die Noten (rr) (tt) nach den ordentlichen Ambitu des DE. die 6ten über sich haben solten: Allein eben allhier fället ein Exempel vor / welches erweiset / daß ein General-Bassiste nechst denen nutzbarn Regeln / zuweilen sich viel auf sein Gehör verlassen

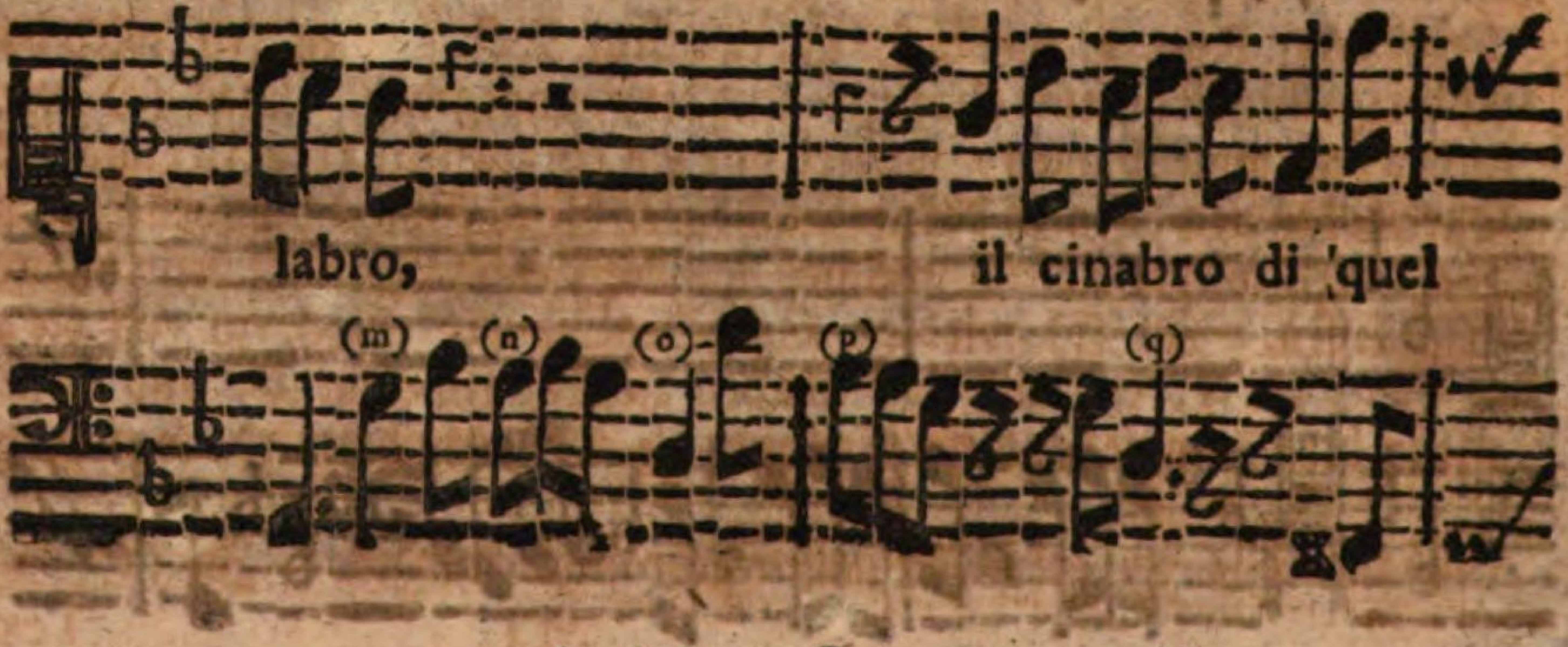


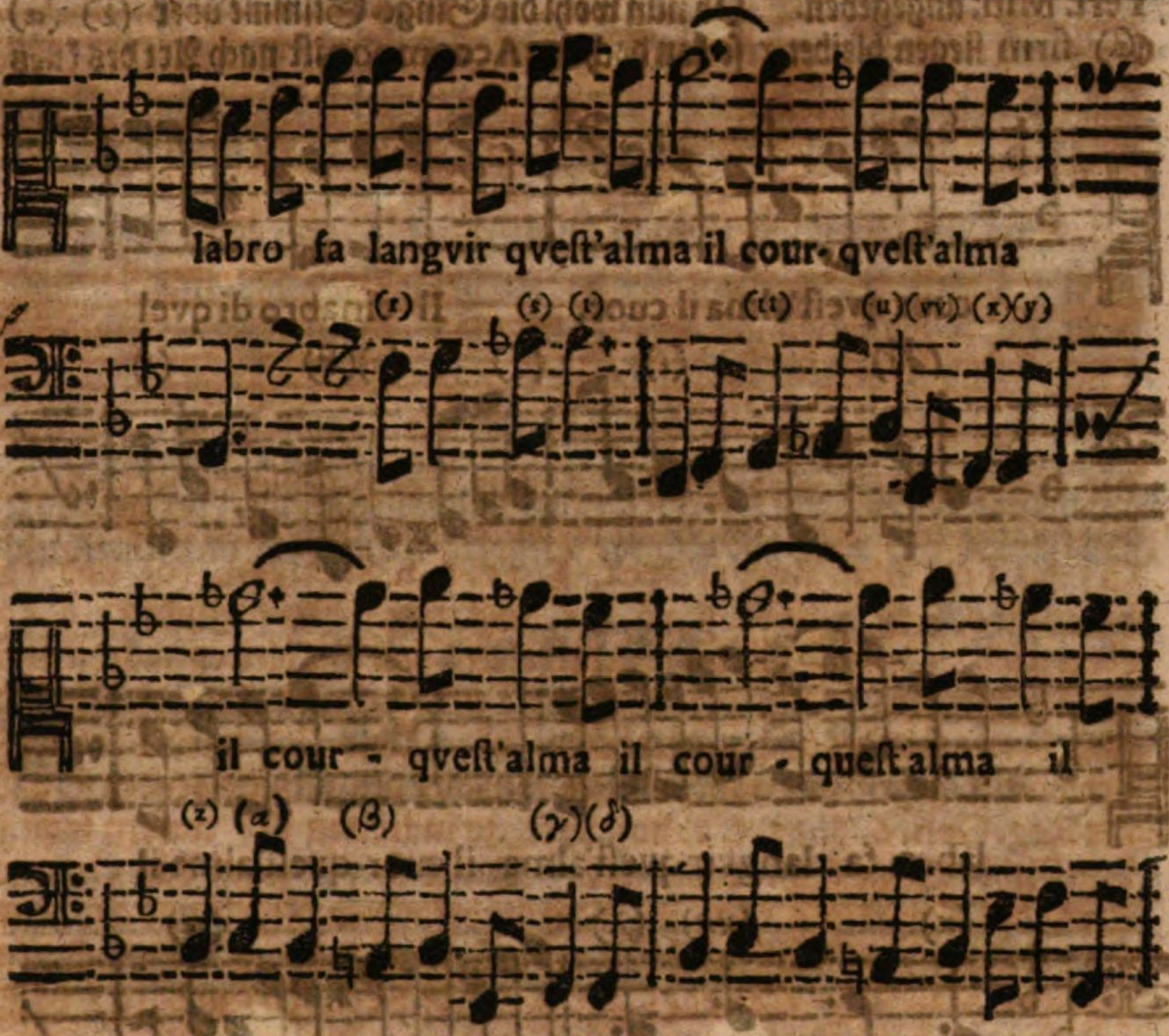
müsse. Denn dieses wird bald an Tag geben/daß die folgenden 3 || 4. Tacte nicht so wohl in Dx. als c. moll wieder moduliren / welches allhier deswegen etwas verdecket bleibet / weil das bey c moll gebräuchlich vorkommende Semitonium h. in den Mittel-Stimmen verborgen lieget. Man greiffet also über (rr) (u) (vv) (xx) (yy) die Tert. Maj. Reg. 1. Spec. §. 35. c. 1. Sect. huj. (ss) hat also die 6. Reg. 2. §. 36. c. 1. huj. Sect. (tt) denn die 8ce haben Reg. 3. §. 37. c. 1. huj. Sect. (uu) kan 5. oder 6. nehmen/gleich wie auch (x) Die Noten (zz) (a) (d) (f) können die 5te oder nach der Reg. 3. §. 37. c. 1. Sect. huj. die 6♮ über sich haben. Ob nun wohl die Vocal-Stimme mit ihren Ligaturen und langsamen Noten den Basse einigermassen zuwieder zu seyn scheinet; so wird doch in diesen eintzigen Falle die Vocal-Stimme nicht attendiret / sondern


vella la mia bella ſpira gratie e ſpira
(xx) (yy) (zz) (a) (b)(c)
amor - - e ſpira amor.
(d) (e) (f) (g) (h)



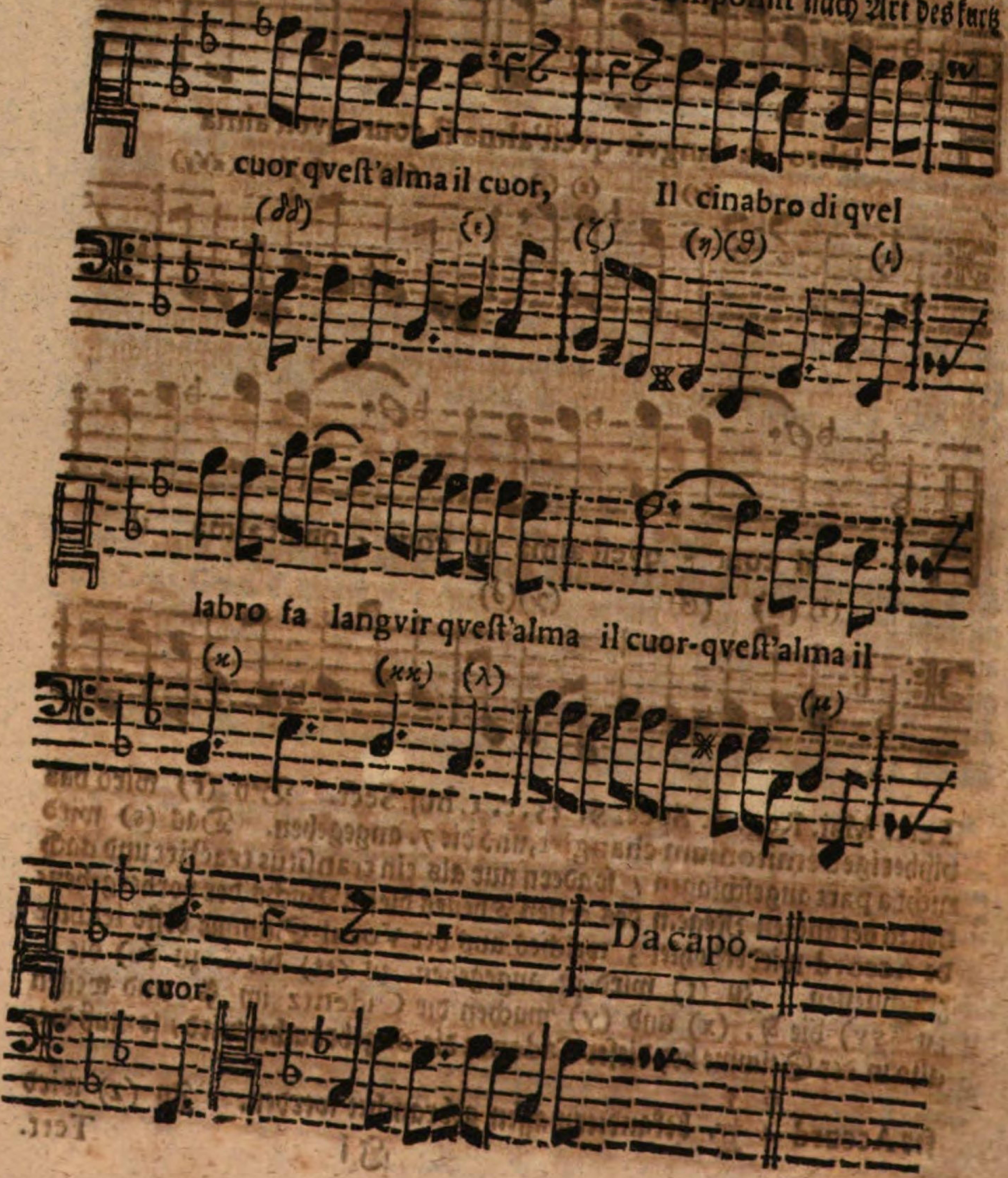
der General-Bass wird gleich als ohne Vocal-Stimme fortgespielet. Das übrige muß der Componist verantworten. Also stehet über (b) (e) (h) die Tert. Maj. Reg. 1. Spec. §. 35. c. 1. Sect. huj. (c) und (g) haben die 6. Reg. 2. Spec. §. 36. c. 1. Sect. huj. In folgenden 2 ‖ Tacten wird die Initial-Clausul wiederhohlet / und also bleiben auch die vorigen Signaturen. Bey (i) wird der Ton changirt, denn die Stimme giebt b. an / statt des bißher gewohnten (h). Uber (k) wird Tert. Maj. nehmlich fis. gegriffen / welches desto eher aus den nechstfolgenden fis. nach der Reg. Gen. 6. §. 32. c. 1. huj. Sect. zu judiciren ist / wofern man ja dem Gehör alleine nicht trauen will. Dieses fis (l) zeiget das changement des Tones in g moll an / nach der bekandten Regel / und also haben (m) und (p) die 6te über sich. Reg. 2. Spec. §. 36. c. 1. huj. Sect. (n) hat Sext. Maj. Reg. 3. Spec. §. 37. c. 1. huj. Sect. (o) und (q) haben



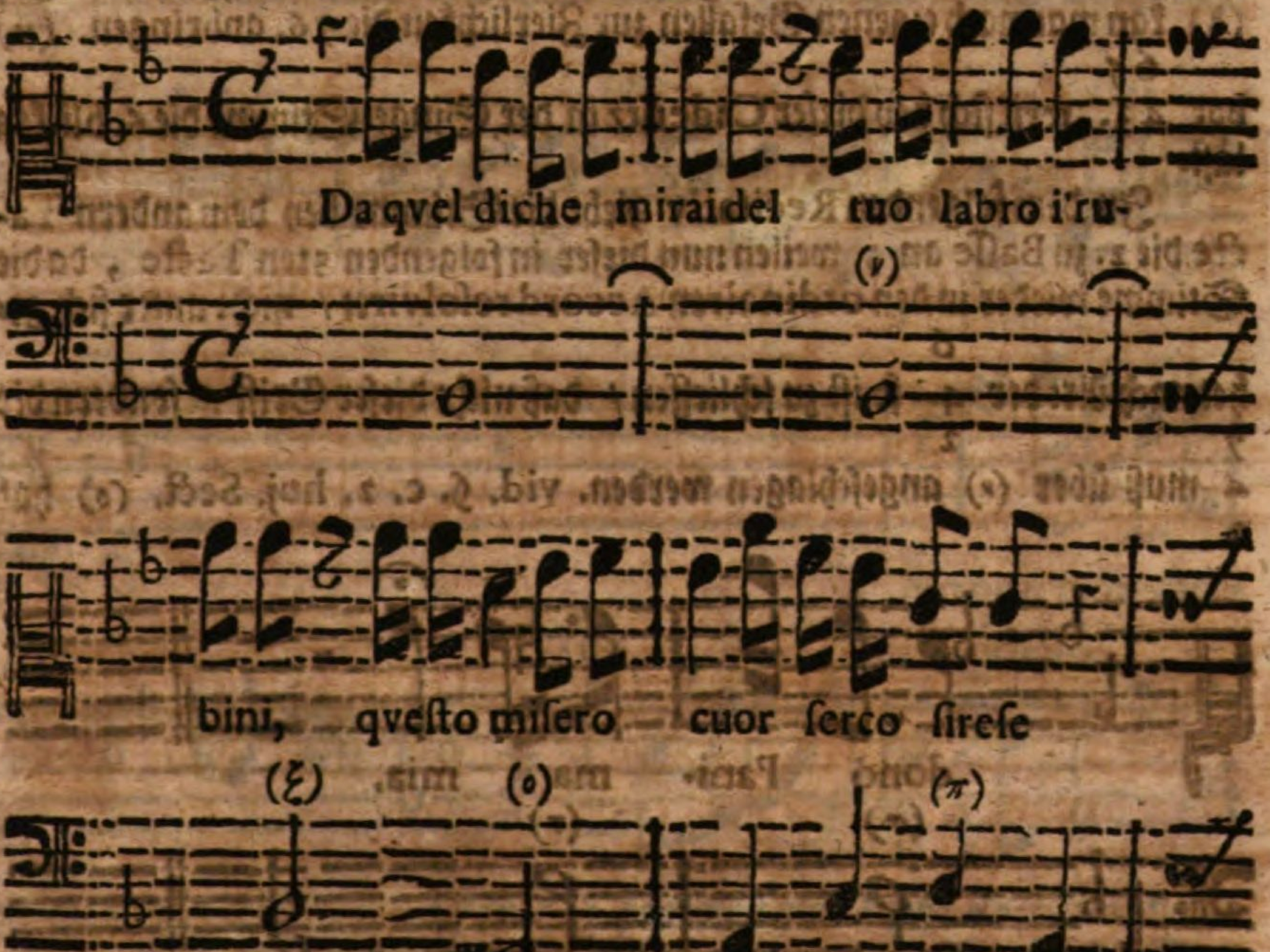


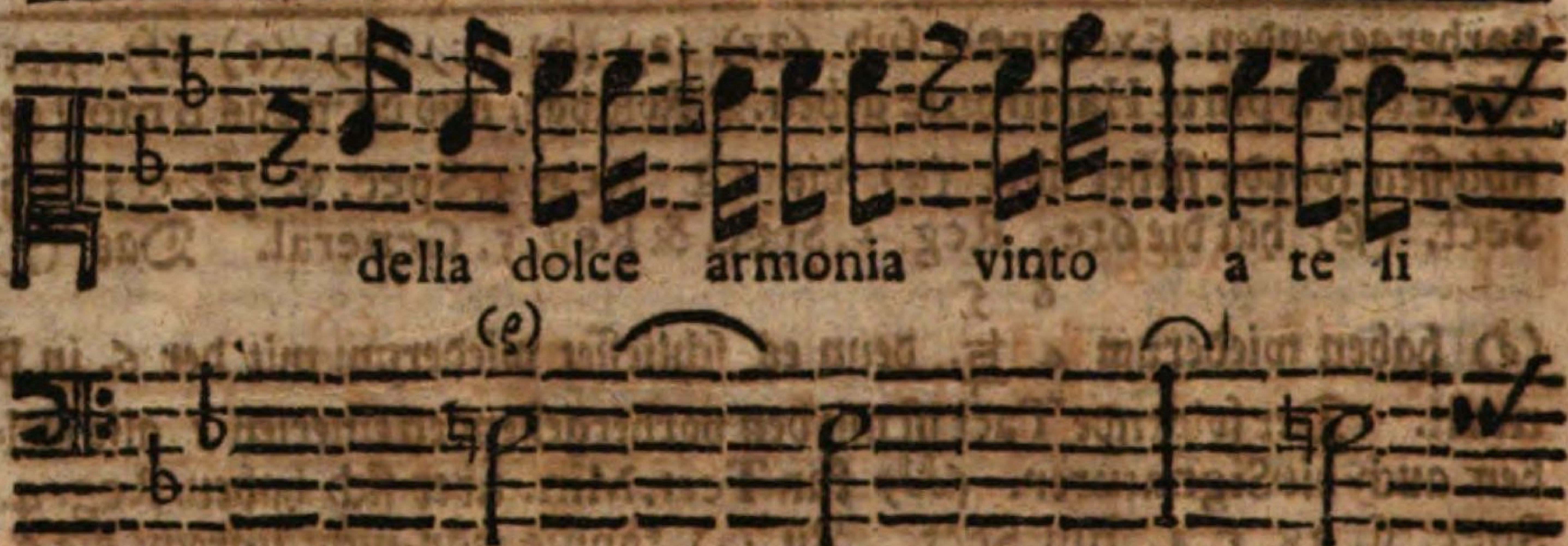
Tert. Maj. Reg. 1. Spec. §. 35. c. 1. huj. Sect. Bey (r) wird das bißherige Semitonium changirt, und die 7. angegeben. Das (s) wird nicht a part angeschlagen / sondern nur als ein transitus tractirt und nach denen bekandten Regeln des ersten Theiles dieses Buchs der vorhergehende Accord wiederhohlet; welches aus der Vocal-Stimme desto leichter zu schliessen. Zu (t) wird 43. angegeben. zu (tt) die 6. zu (u) die 4. zu (vv) die 7♮. (x) und (y) machen die Cadentz im ♯. und weilen also in der Stimme bey dieser Cadentz die 6. gebrauchet wird / so muß dieser Accord $^{6}_{4}\,^{5}_{\natural}$. bekandtermassen gebrauchet werden. Zu (z) wird

Tert. Min. angegeben. Ob nun wohl die Singe-Stimme über (z) (a) (β) firm liegen bleibet / so kan doch der Accomponist nach Art des kurtz



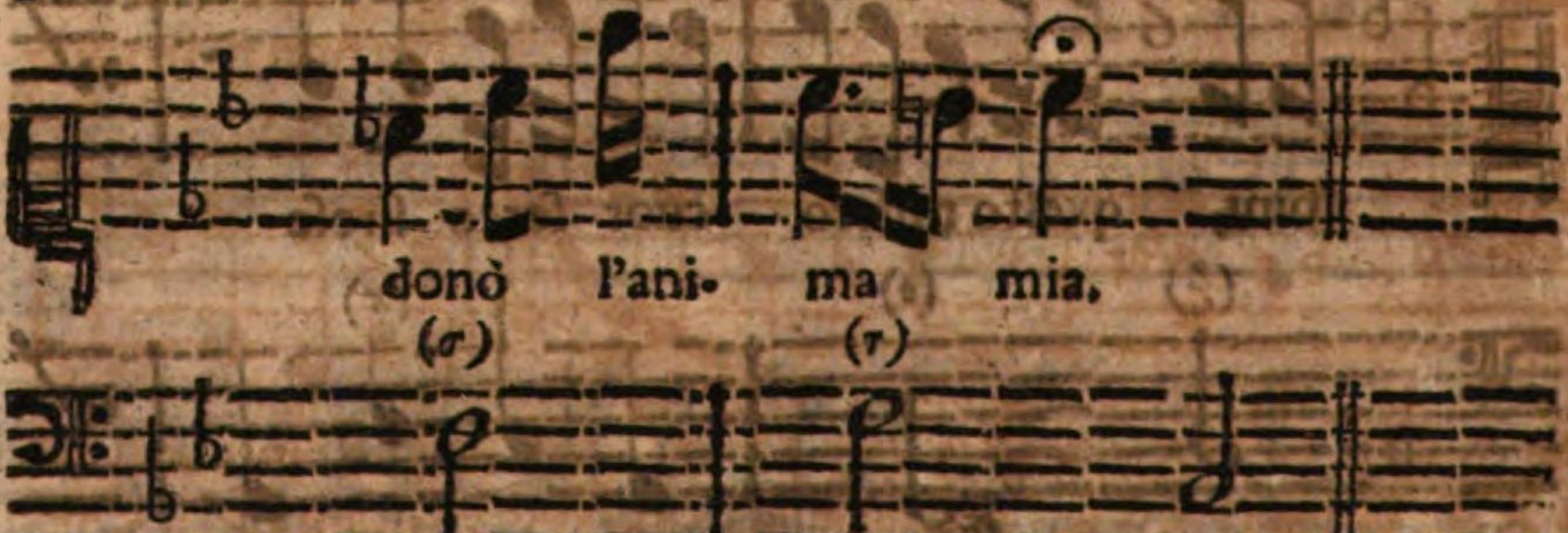
vorhergehenden Exempels sub (zz) (a) (b) (c) (d) (e) (f) jeder Note eine a parte Harmonie geben. Folgbar/ und da in das B moll geschlossen worde stehet über (α) die 6♮ Reg. 3. Spec. §. 37. c. 1. huj. Sect. (β) hat die 6te, Reg. 1. Spec. & Reg. 5. General. Das (γ)
6 5
(δ) haben wiederum 4 ♮. denn es schliesset wiederum mit der 6. in B moll. Der folgende Tact ist mit den vorhergehenden einerley / also bleiben auch die Signaturen. (δδ) kan Tert. Min. über sich haben. Reg. 4. Spec. §. 38. c. 1. huj. Sect. Zu (ε) könnte man nicht unrecht die 6. greiffen / wenn man diese Note als einen Ambitum des vorhergehenden B. rechnen will. Reg. 2. Spec. sæpius allegata. Allein will man accurater judiciren / daß sich nehmlich bey dem (ε) ein neu Thema anfähet/ und den Ambitum ins g moll bringet / welches das unter (η) befindliche ft.

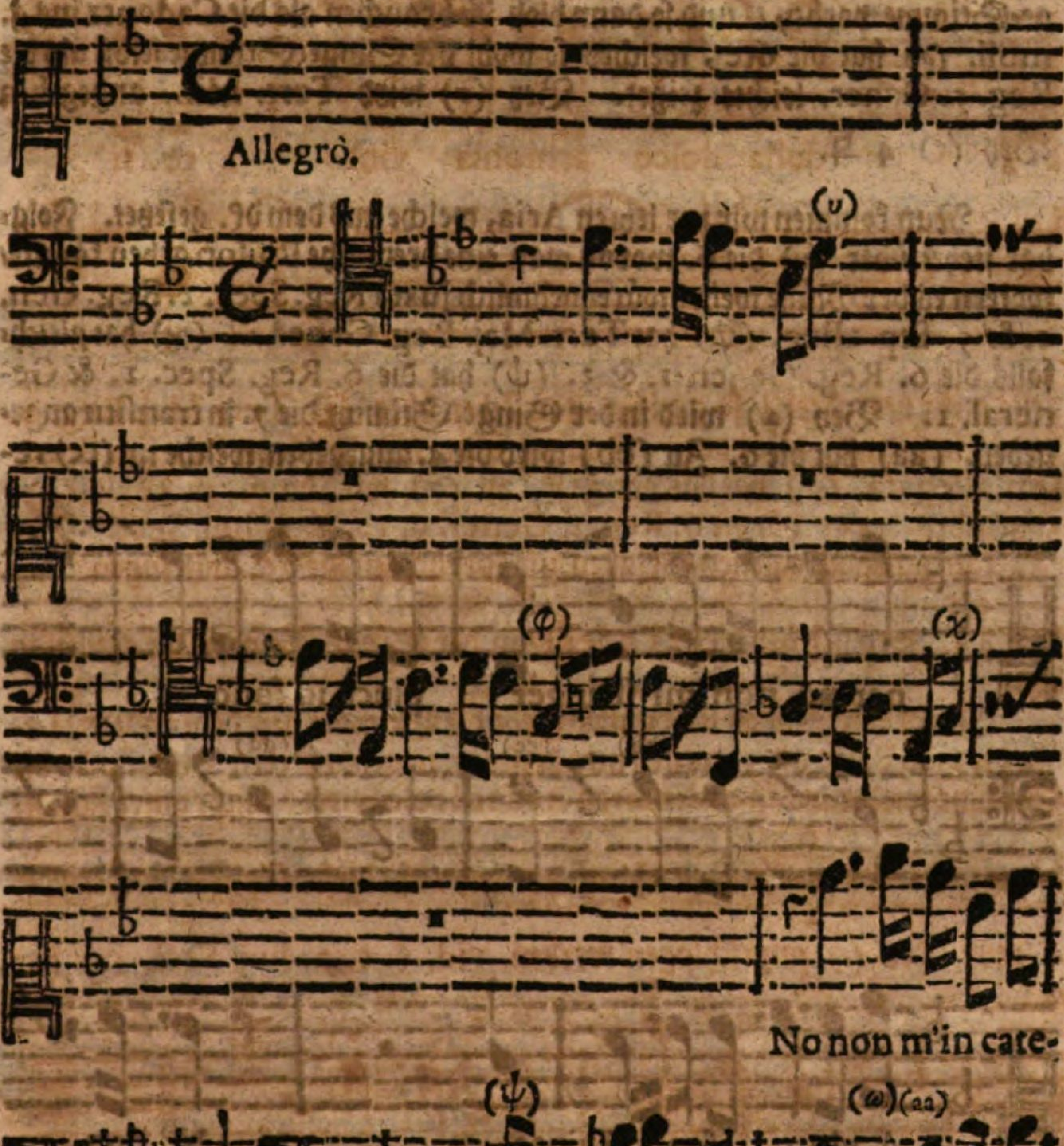




deſto mehr verrahtet / ſo greiffet man lieber über (ε) Tert M.j. Reg. 1. Spec. ſæpiſſim. allegata. Folgbar über (ζ) die 6te, Reg. 2. Spec. ſæp. allegata. (θ) hat das vorige ff. zu (ϑ) wird die 7. zu (κ) die 43. angegeben. (κκ) hat die 6. Reg. 2. Gener. §. 26. c. 1. huj. Sect. Bey (λ) kan man nach eigenen Gefallen zur Zierlichkeit die 76. anbringen. (μ) hat $\begin{matrix}6&5\\4&3\end{matrix}$. weil ſich bey dieſer Cadentz in der Singe-Stimme die 6. blicken läſt.

In dem folgenden Recitativ giebt die Stimme bey dem andern Tacte die 2. zu Baſſe an; weilen nun dieſer in folgenden 3ten Tacte, da die Stimme wieder in den ordinairen Accord reſolviret / nicht unter ſich gehet nach Art der $\begin{matrix}6\\4\\2\end{matrix}$ ſo iſt zu ſchlieſſen / daß nicht dieſer Griff / ſondern die $\begin{matrix}7\\4\\2\end{matrix}$ muß über (ν) angeſchlagen werden. vid. §. c. 2. huj. Sect. (ο) hat

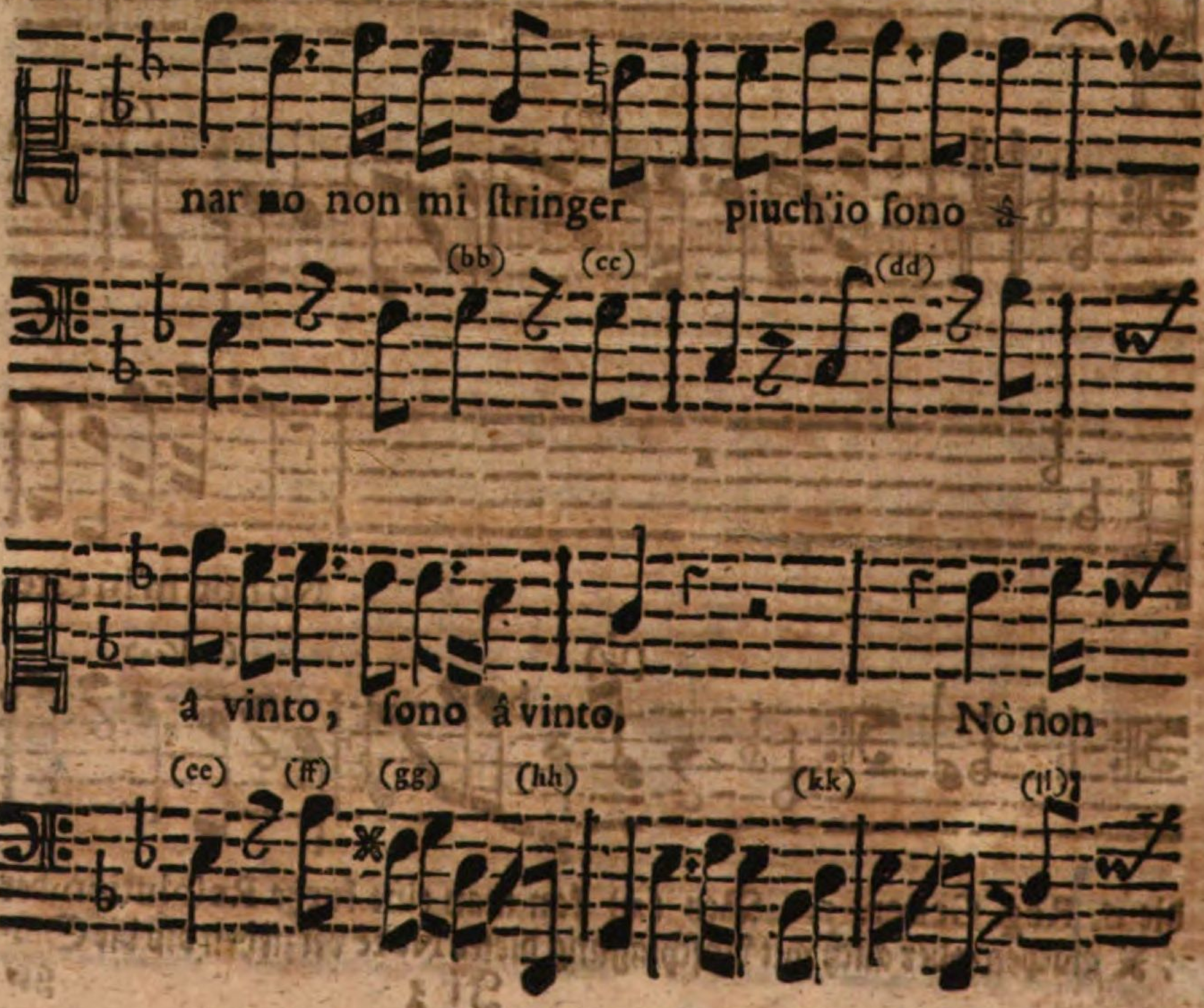


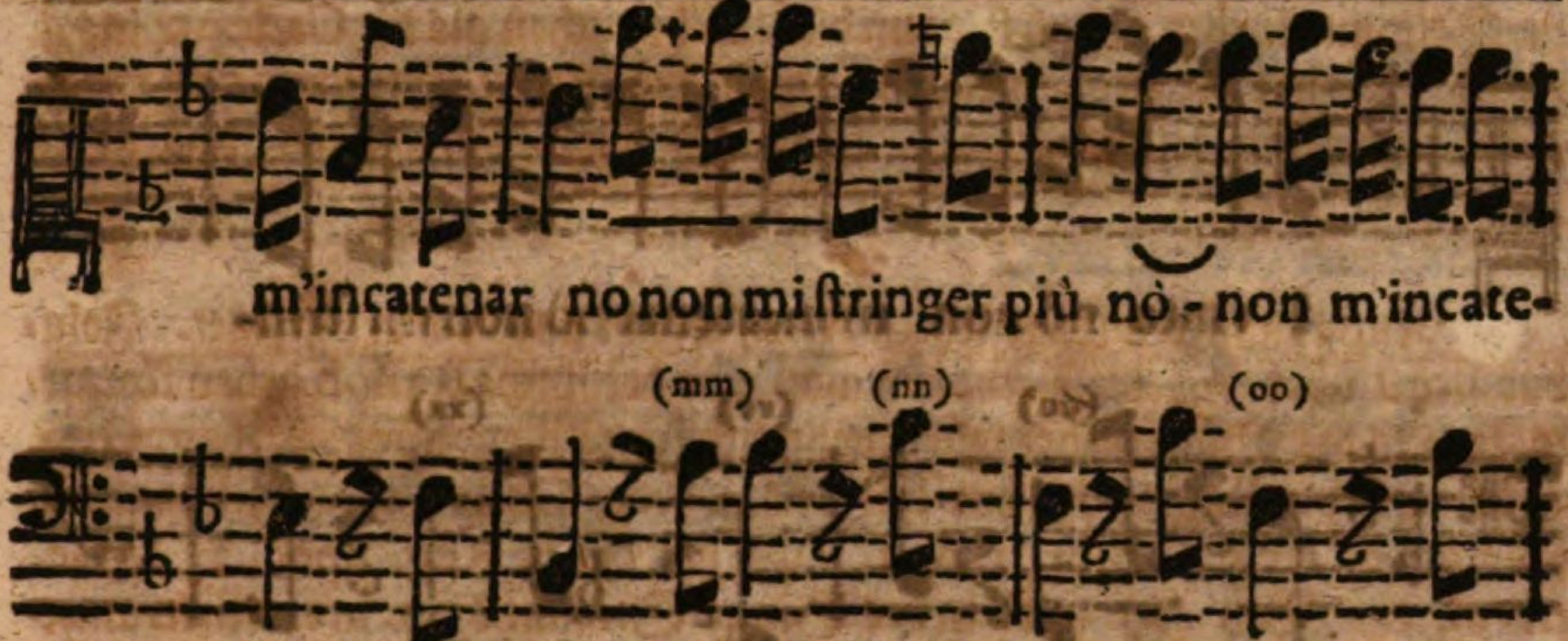


die 6. Reg. Gener. 5. Bey (π) kan man eine kurtze Resolution der 4 ✻ machen/oder auch mit Anschlagung dieser Note verziehen biß die Sin-

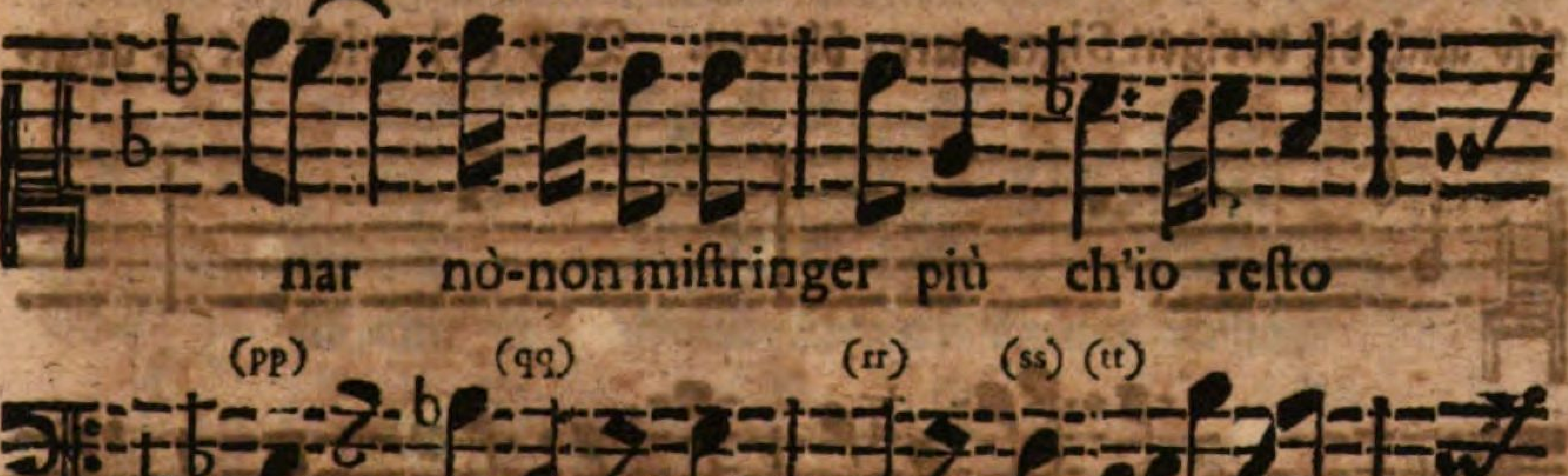
ge-Stimme vorbey / und so dann bloß ✱ brauchen als die Cadentz ins g. moll. (ę) hat die 6te, welches so wohl die Singe-Stimme selbst als die Reg. 5. Gener. leichte zeiget. Bey (σ) wird Tert. Min. angegeben Bey (τ) 4 ♮.

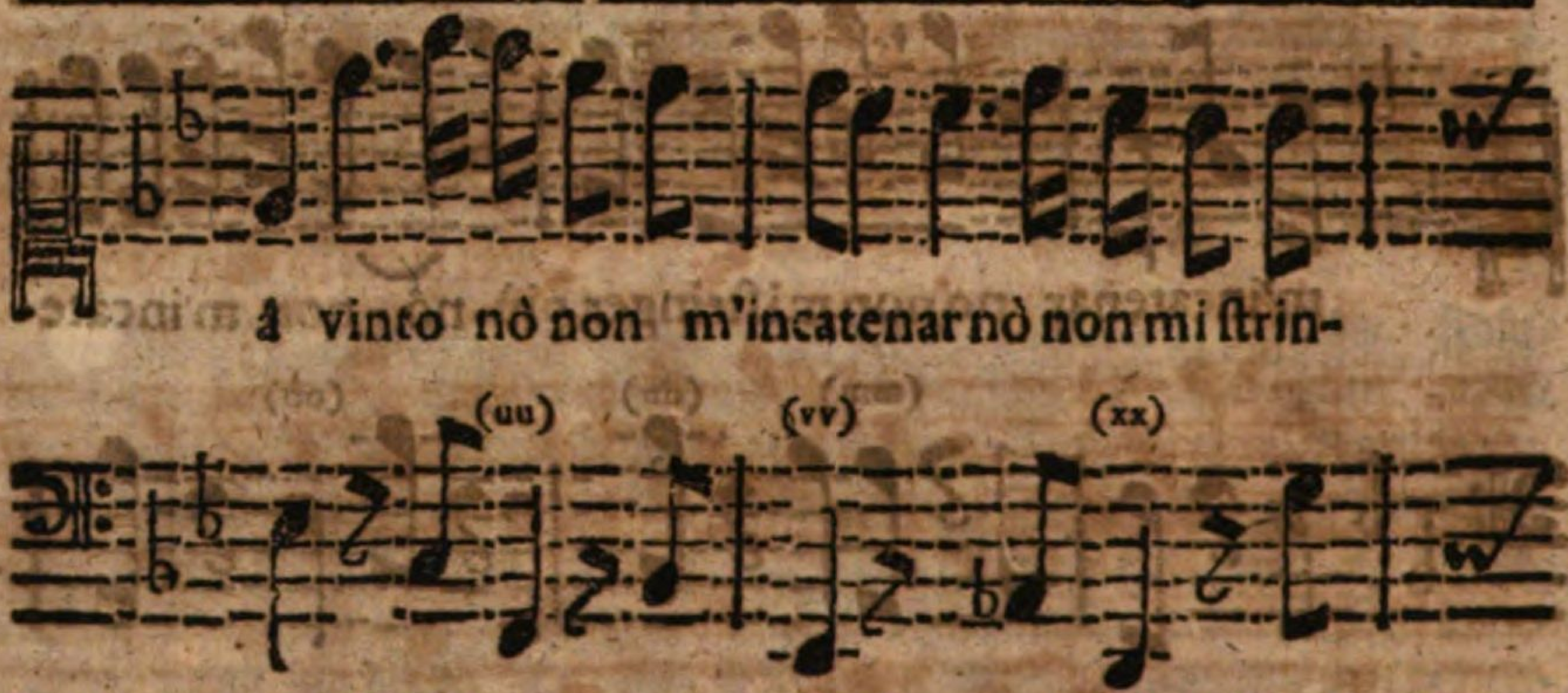
Nun kommen wir zur letzten Aria, welche aus dem d♭. gesetzet. Folgbar stehet über (υ) die 6. wovon man eine dreyfache Raison geben könnte/ woferne es der Mühe wehrt wäre/ nehmlich juxta Reg. Spec. 2. Reg. Gen. 1. & 5. sæp. alleg. (φ) hat Tert. Maj. Reg. Gener. 6. (χ) hat gleichfalls die 6. Reg. Gener. 1. & 3. (ψ) hat die 6. Reg. Spec. 2. & General. 1. Bey (ω) wird in der Singe-Stimme die 7. in transitu angegeben. (aa) hat die 6. Zu (bb) wird die 4. angegeben/ welche in (cc) re-

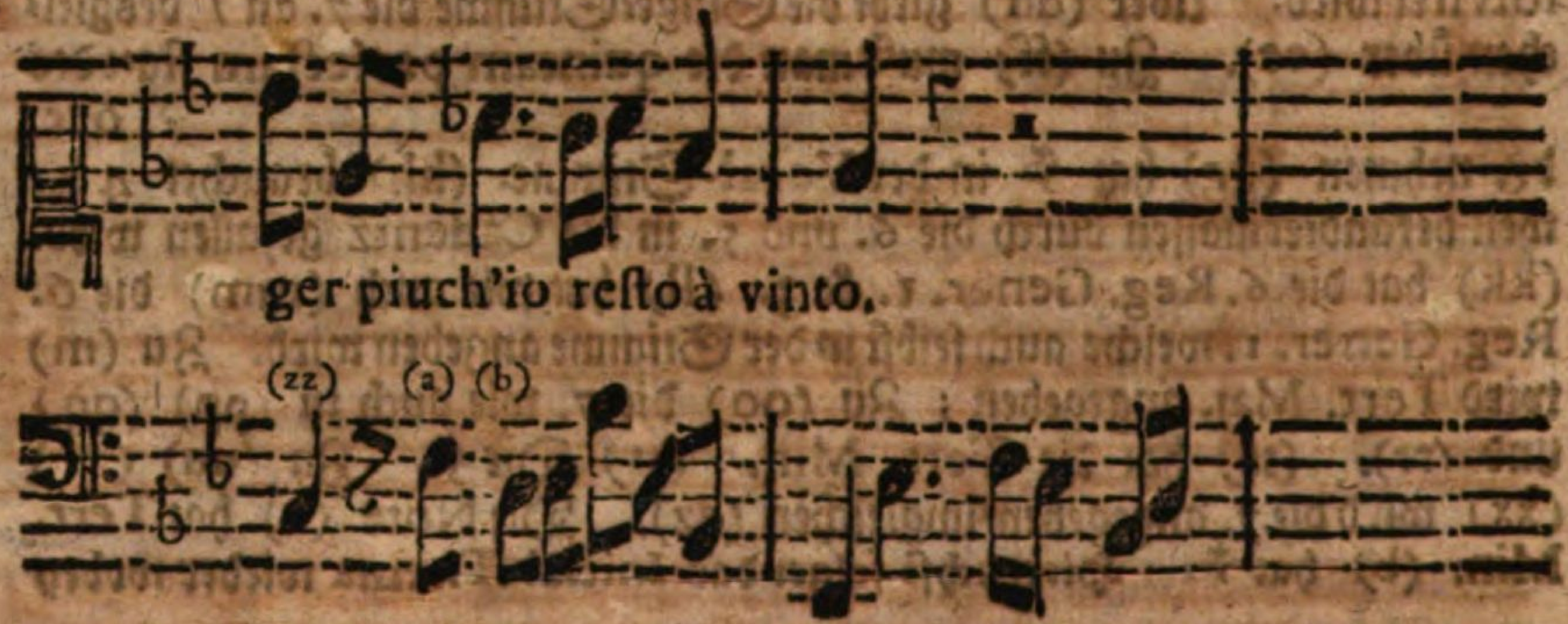




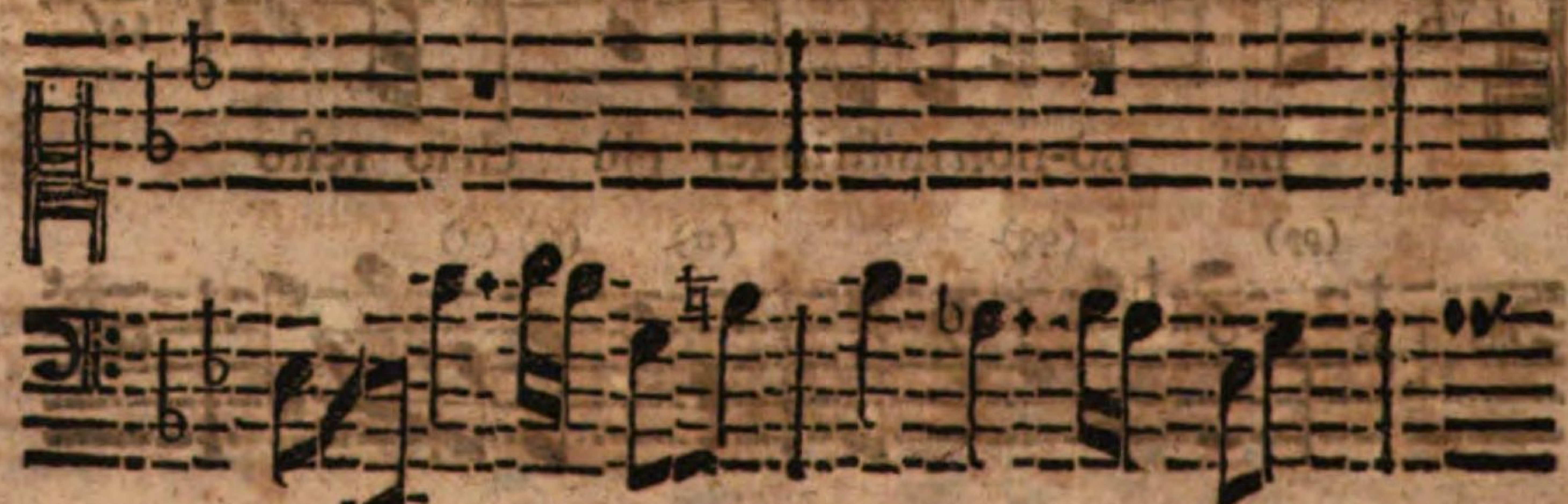
solviret wird. Uber (dd) giebt die Singe-Stimme die 7. an / desglei-
chen über (ee). Zu (ff) muß man die quintam perfectam statt des
6 5
de. nehmen (gg) hat ♮ in der Vocal-Stimme. (hh) brauchet 4 ✱/
weil bekandtermassen durch die 6. und 5. in die Cadentz gefallen wird.
(kk) hat die 6. Reg. Gener. 1. & 3. (ll) hat wie auch (mm) die 6.
Reg. Gener. 1. welche auch selbst in der Stimme angeben wird. Zu (nn)
wird Tert. Maj. angegeben; Zu (oo) die 7. wie auch zu (pp) (qq)
und (rr). (ss) hat die Tert. Min. (tt) Die ♮. Zu (uu) (vv)
(xx) wird die 7. angegeben/imgleichen (zz). Die Note (a) hat Tert.
Min. (b) hat ♮. Hiernechst folget das Initial-Thema wieder wobey

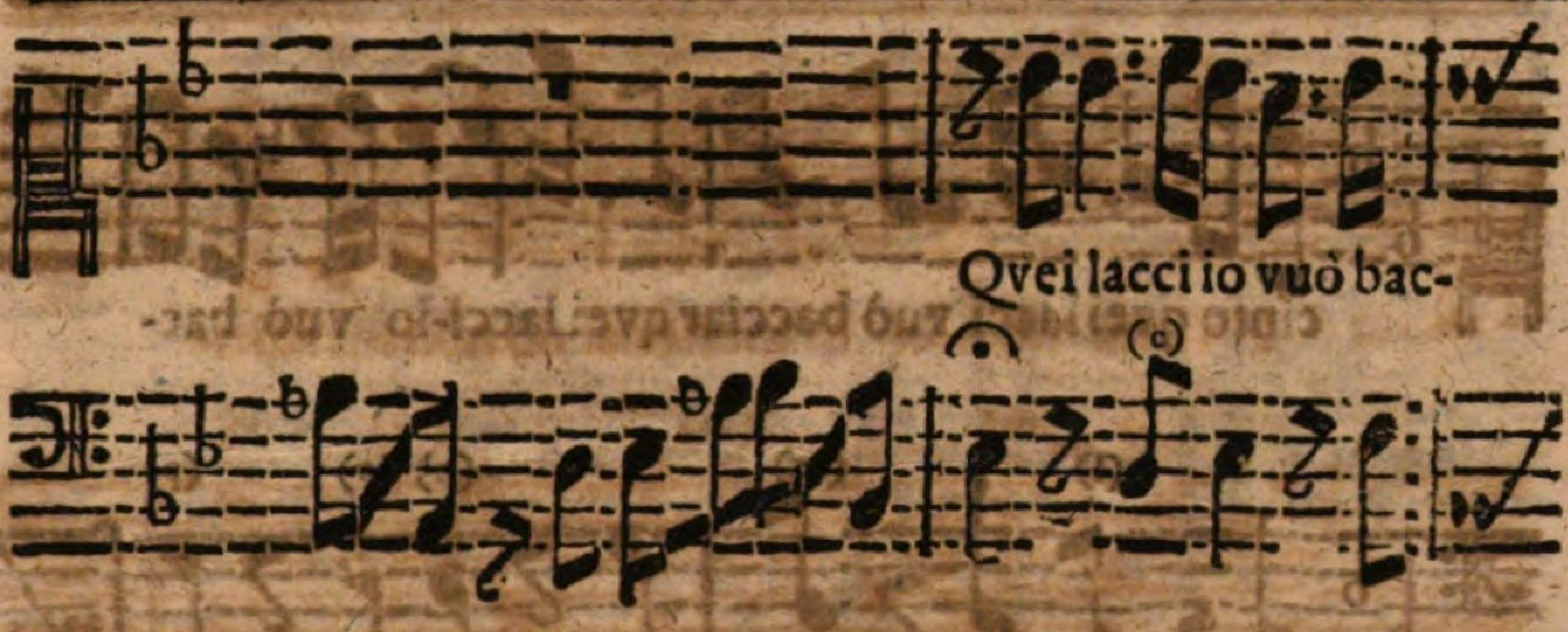


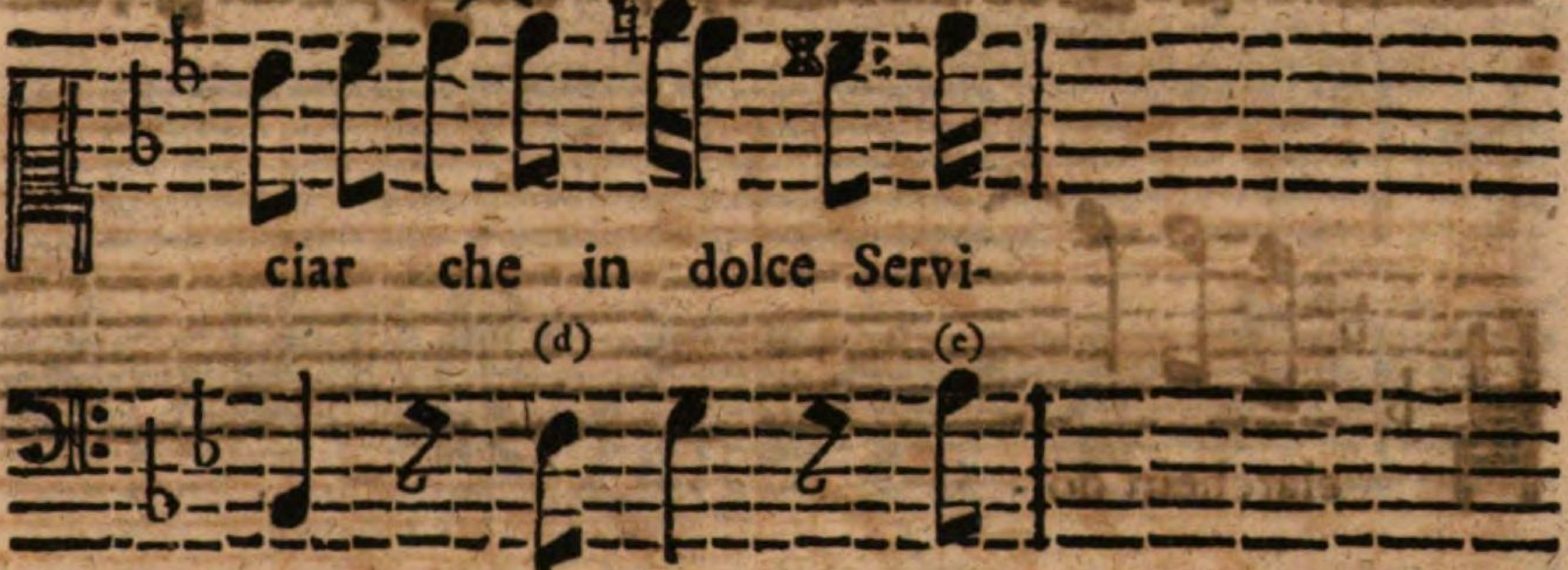




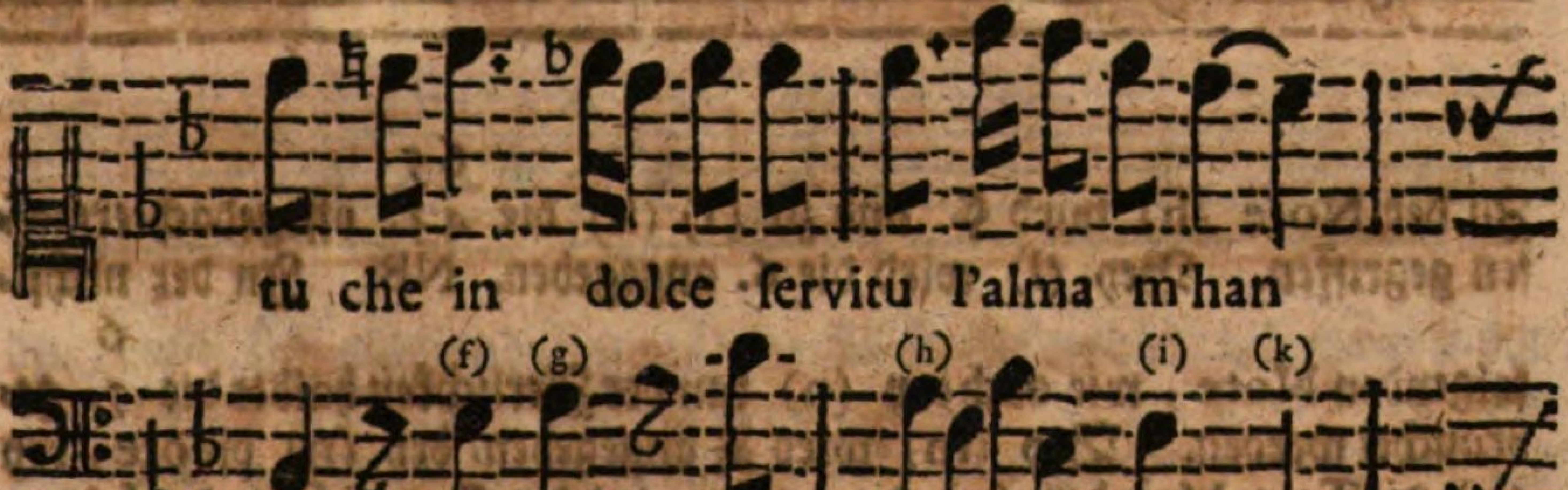
alſo auch die vorigen Signaturen bleiben. Bey (c) wird die 6. ange-

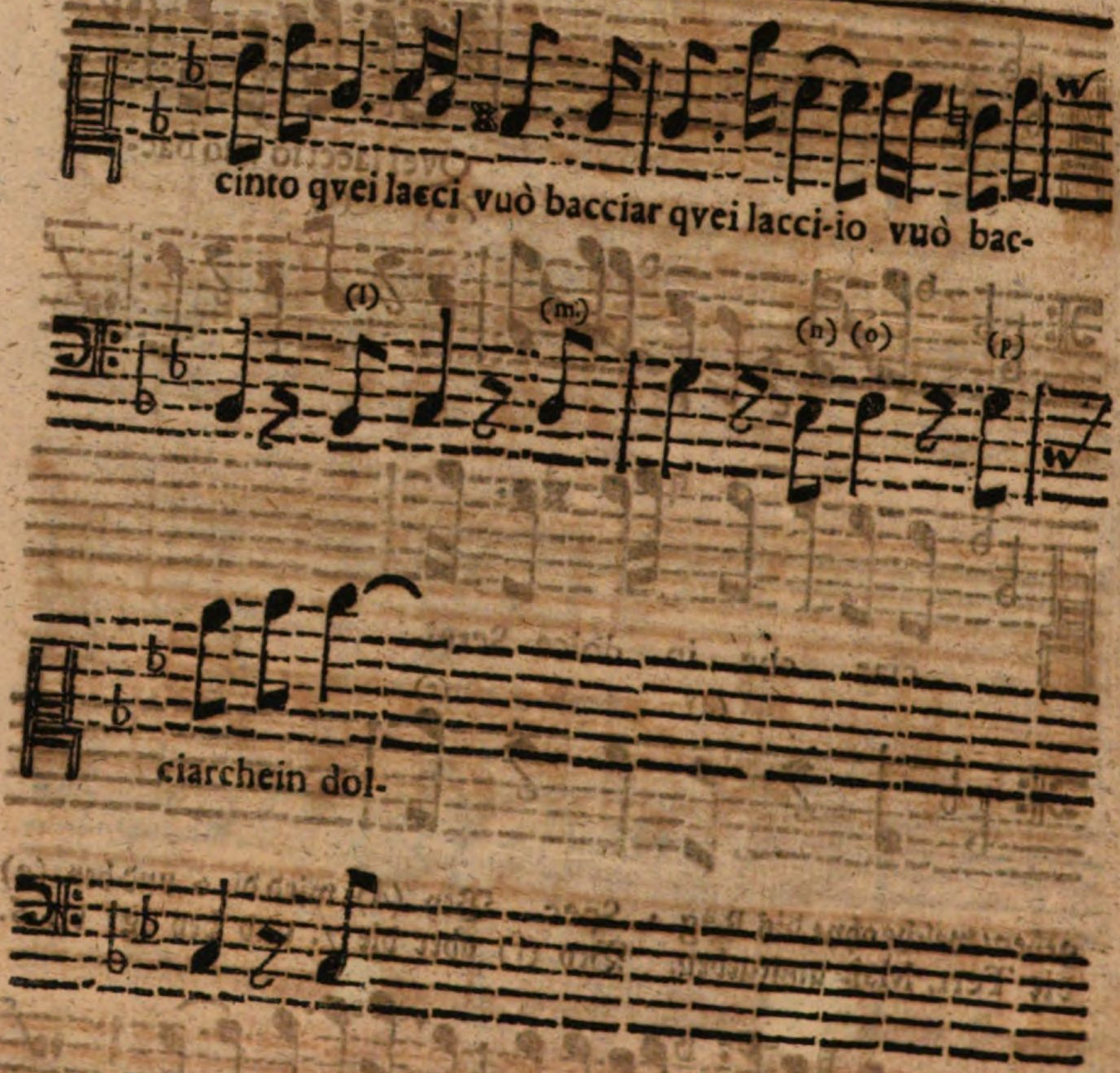




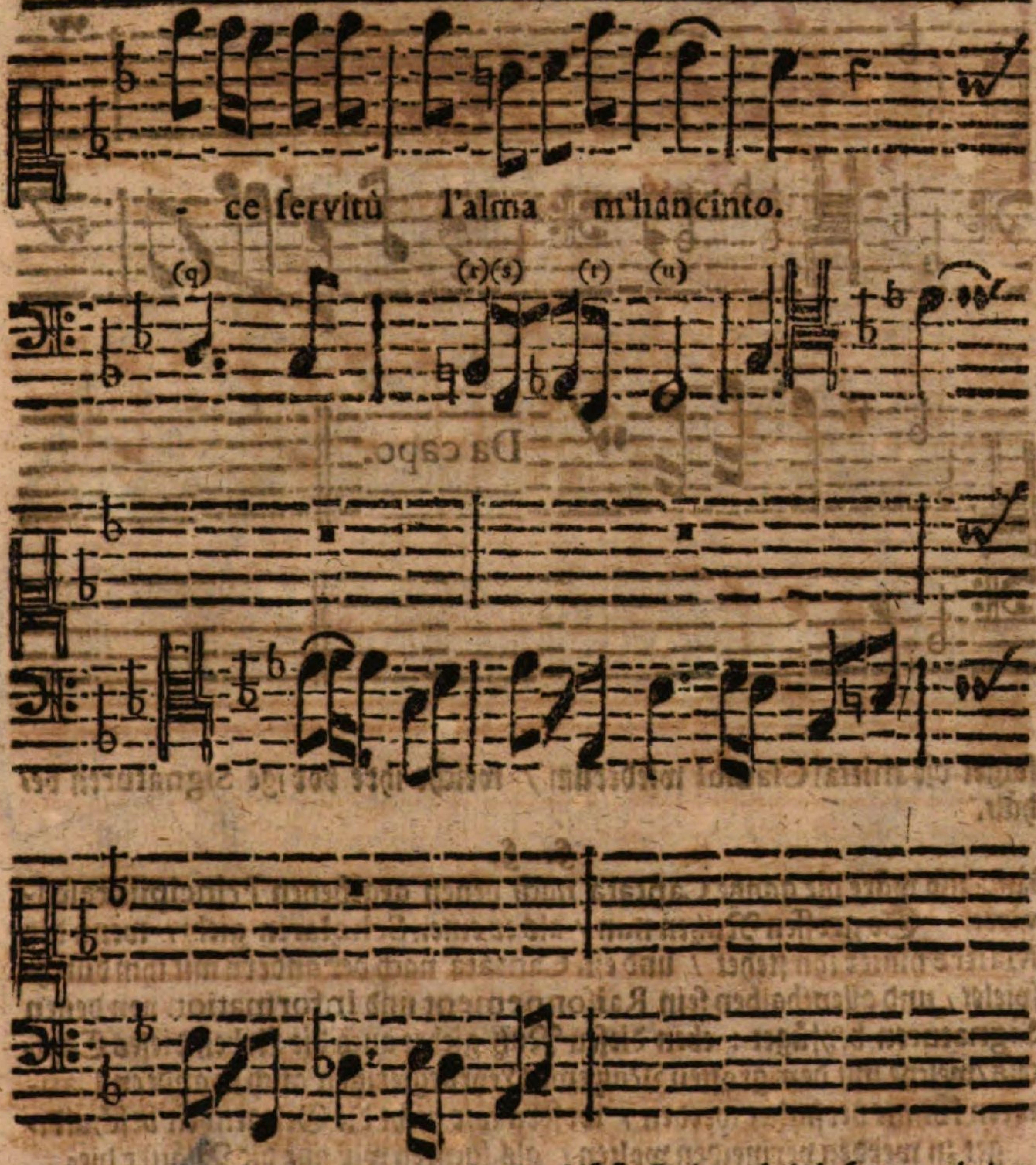


geben/ welche ohne dis Reg. 2. Spec. Bey (d) wird die 6. und bey (e) die Tert, Maj. angegeben. Bey (f) aber die 7. und bey (g) die 6.

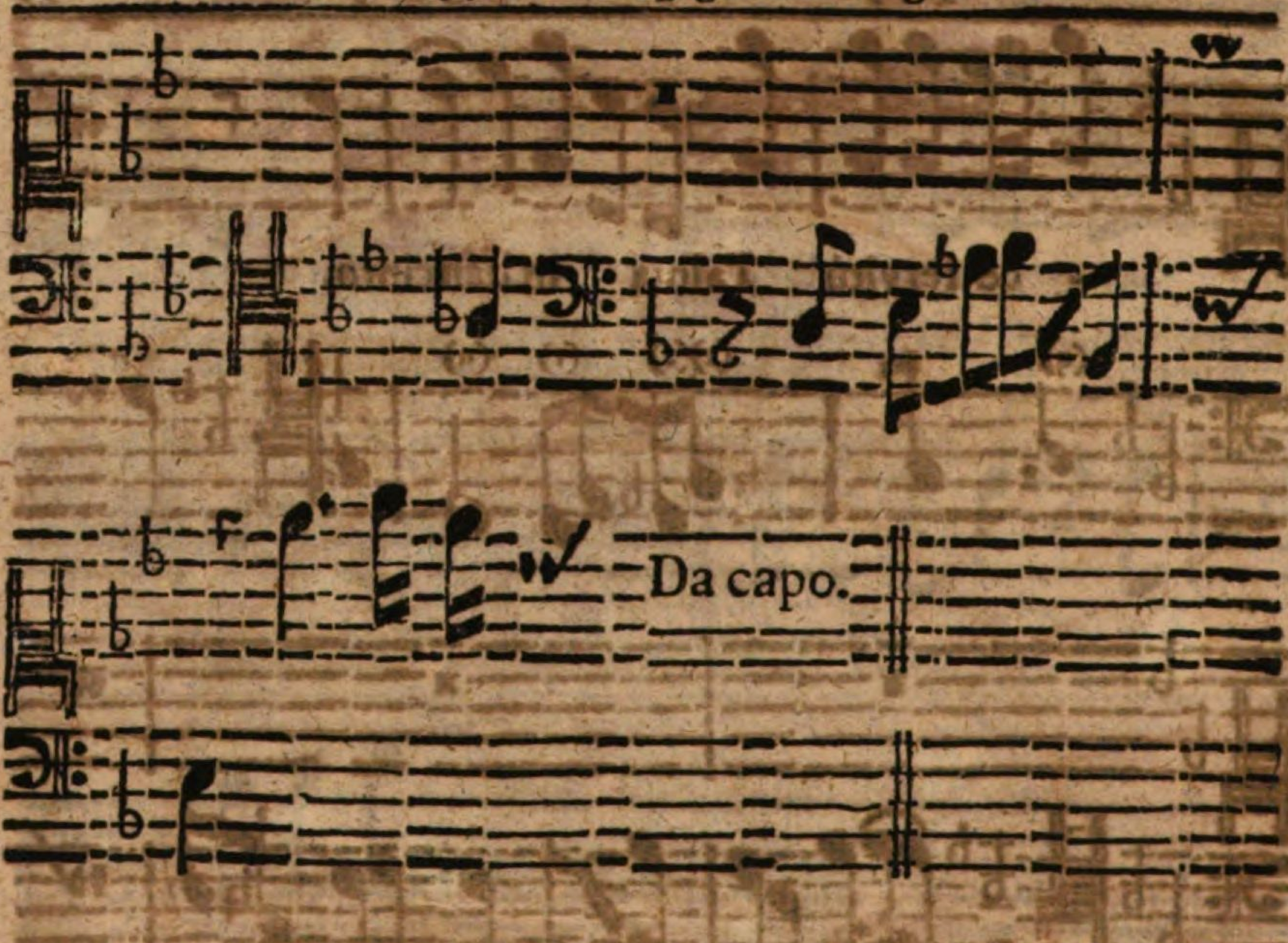




Zu der Note (h) wird ♮. und zu (i) (k) die $\frac{65}{43}$. offtgedachtermassen gegriffen. Bey (l) wird die 6. angegeben. NB. In der nechstfolgenden Note, wie auch bey (o) kan der Zierlichkeit halber die $\frac{6}{5}$. gebrauchet werden. Bey (m) wird ✱ angegeben/ bey (n) die 6te, bey (p) die Tert. Maj. bey (q) die 43. bey (r) die ♮. welche in der folgen-



den Note (q) als eine 7. liegen bleibet/biß sie Gelegenheit bekommet in der 3ten Note des Tactes unter sich zu resolviren. (s) hat Tert. Maj. über sich. Reg. 6. Gener. §. 32. c. 1. huj. Sect. aus gleicher Raison hat (t) die Tert. Min. (u) braucht offtgedachtermassen $\begin{smallmatrix}6 & 5\\ 4 & \natural\end{smallmatrix}$. Nechst diesen



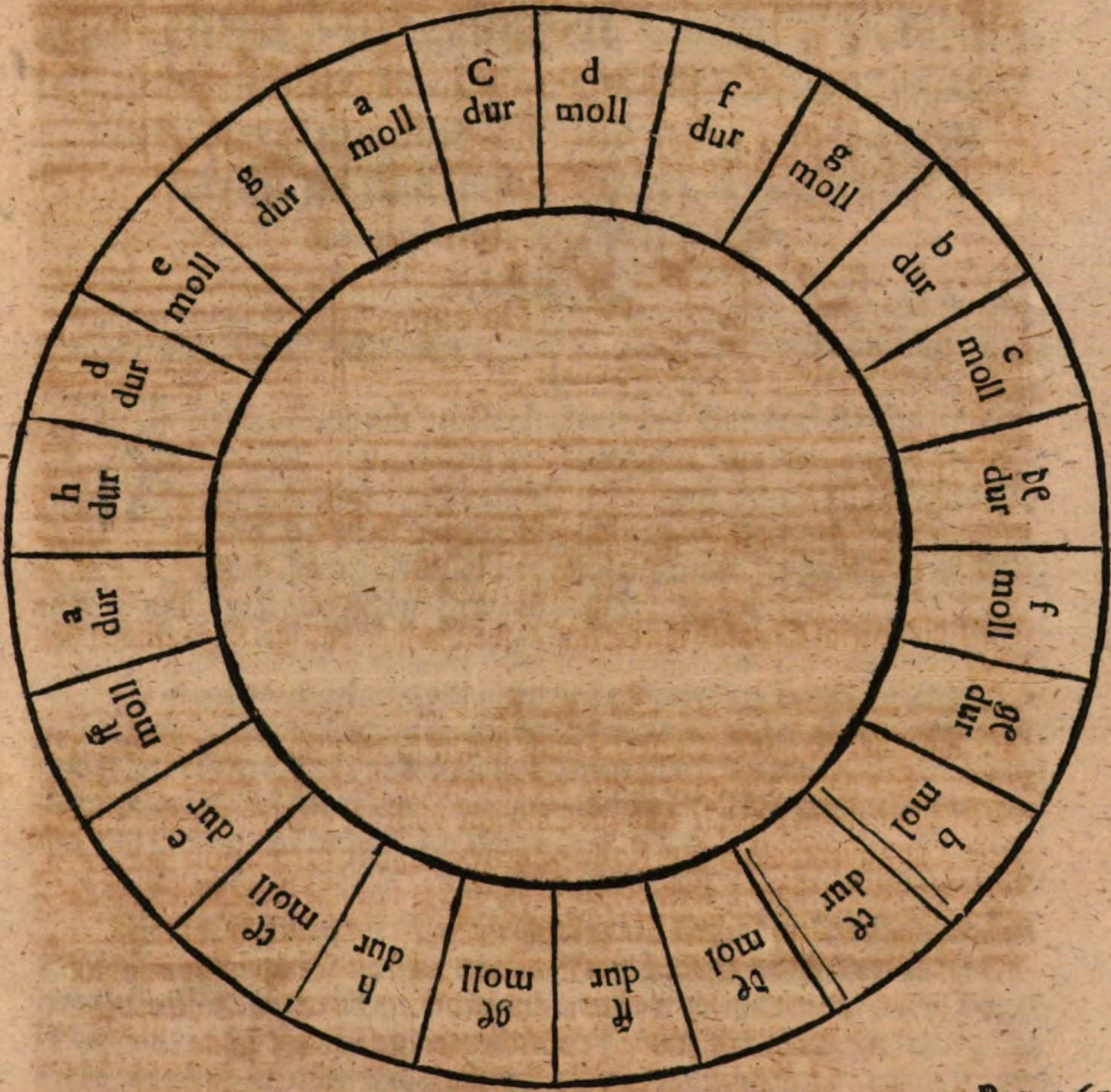
folget die Initial Clausul wiederum / welche ihre vorige Signaturen behält.

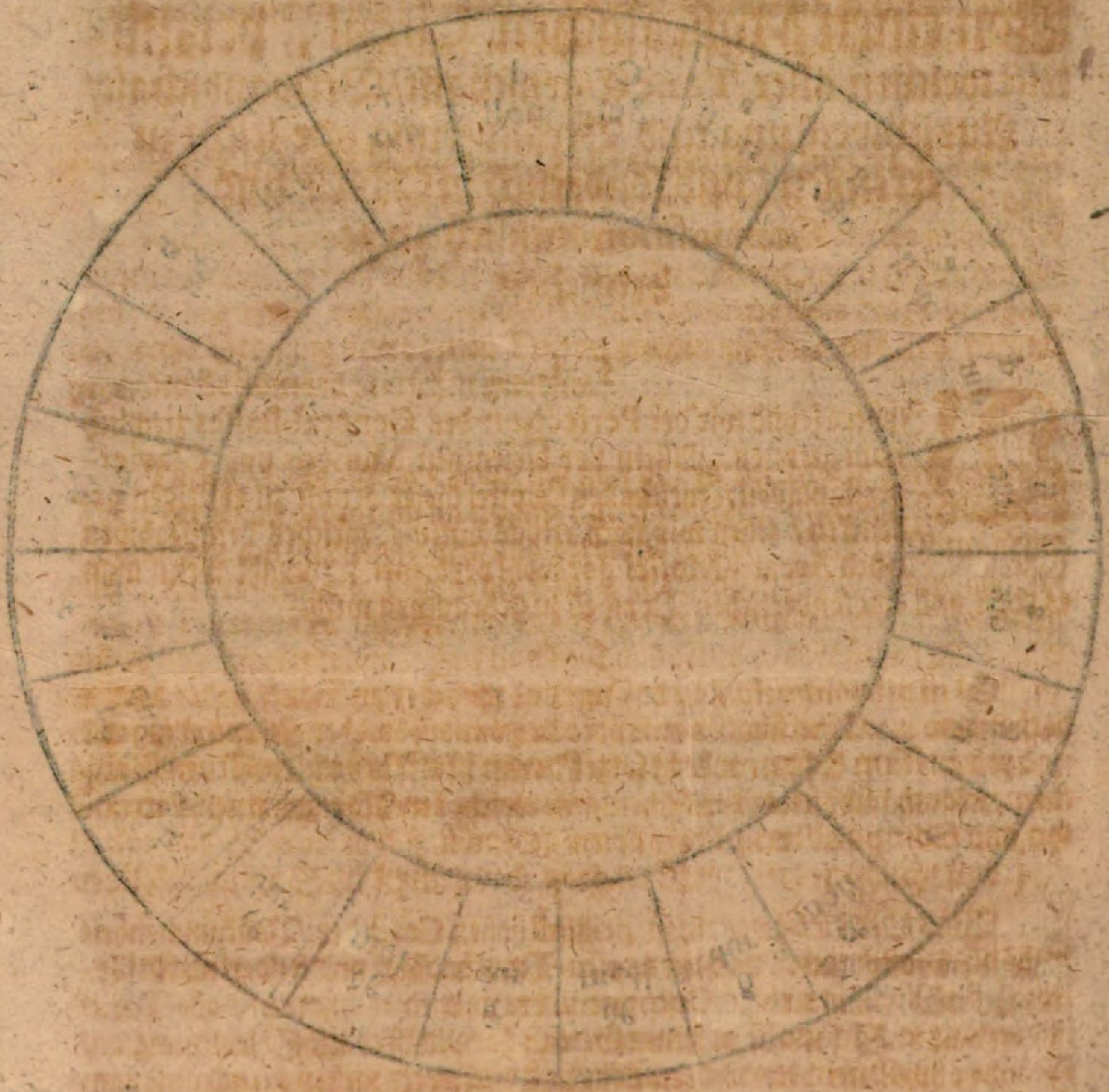
§. §.

Und also wäre die gantze Cantata nach denen gegebenen Principiis resolviret. So grossen Nutzen nun / als es einen Scholaren giebt / wenn der Maitre hinter ihn stehet / und ein Cantata nach der andern mit ihm durchspielet / und allenthalben sein Raisonnement und Information von denen Signaturen beyfüget: eben diesen Nutz giebet auch die Arbeit dieses Capitels / welche mit dem grösten Nutz eines Lehrbegierigen auch in andern Cantaten könnte versuchet werden / wofern wir nicht die Gelegenheit beschuldiget zu werden vermeiden wolten / als suchten wir nur die Blätter dieses Buchs zu füllen. Derowegen gehen wir nunmehro weiter.

Das

Musicalischer Circul.





Das IV. Capitel.

Von einen Musicalischen Circul, vermittelst welchen aller Tone Eigenschafft/ Verwandschaft/ Ausschweiffung und Veränderung gar leicht zu erkennen/ und sonderlich in Clavier und Composition nützlich zu gebrauchen.

§. 1.

Bißhero seynd wir der Perfection des General-Basses ziemlich nahe getreten. Allein vor diejenigen Musicos und Clavier-verständigen/ welche den Gipffel dieser Kunst zu ersteigen gedencken/ setzen wir noch etwas hinzu/ welches den Nahmen eines Arcani Musici gar wohl verdienet; zumahl wenn man es recht und mit sonderlichen Vortheil zu gebrauchen weiß.

§. 2.

Es ist nehmlich bekandt/ daß viel und mancherley Tone in der Music vorhanden. Wie sie aber einander verwand? woher sie entspringen? und wie ein Ton auf den andern folget/ davon ist offt bey vielen altum silentium, ja auch nicht selten bey denjenigen/ welche den Nahmen eines Virtuosen und Componisten zu behaupten gedencken.

§. 3.

Was aber dieses vor einen ziemlich hohen Grad der Vollkommenheit in Musicis ausmache/ weñ ein Music-Verständiger und sonderlich ein General-Bassiste (von einen Componisten will ich nicht reden) alle Tone in der gantzen Music also in seiner Gewalt hat/ daß er ohne Verletzung des Gehörs aus einen in den andern vor- und rückwerts gehen/ und auf mancherley Arth mit selbigen spielen kan nach gefallen. Solches wird derjenige am besten judiciren/ welcher in der Composition den Nahmen eines Virtuosen allbereit erworben.

 §. 4.

§. 4.

Wir wollen also den Schlüssel zu vielen Musicalischen Geheimnissen beyfügen / welchen sich jedweder nach seinen Vermögen zu Nutze machen mag. Und ist es folgendes / ob wohl an sich selbst schlecht aussehendes / Schema:

§. 5.

Des Kircheri Circulus per Quartas oder per Quintas ist nicht unbekandt / vermöge dessen man durch alle Tone oder vielmehr durch das gantze Clavier lauffen / und wieder in denjenigen Ton kommen kan / wo man angefangen hat. Alleine weil wir auf sonst einige Art unsern Circul zu Nutzen suchen; so haben wir nothwendig alle Tonos intermedios darzu bringen / und solche Ordnung unter denen Tonen machen müssen / wie aus vorhergehenden Schemate zu ersehen gewesen.

§. 6.

Dieser Musicalische Circul hat nun alle in der Music vorkommende Tone dergestalt ordentlich an einander geschrencket / gleichwie sie einander insgesammt am nechsten folgen / und verwand seynd. In der Mittel stehet das c. als der leichteste Ton in der Music zur rechten Hand stehen alle diejenigen Tone biß H. dur, welche in das Genus Chomaticum lauffen / oder mit ✱ bezeichnet werden. Zur lincken Hand dieses c. aber stehen alle Tone in accurater Ordnung / welche in das Genus Enharmonicum lauffen / oder mit b. bezeichnet werden / und zwar biß B moll, als den kaum annoch gebräuchlich. Ton. daß also die beyden Tone H dur, und B moll die beyden Extrema von diesen Circul ausmachen. (Jedoch wer Lust hat / kan dem H dur das gs moll und fs dur &c. den B moll aber das cs dur und ds moll &c. an die Seite setzen / jedoch wird der Nutze hiervon schlecht seyn.)

§. 7.

Nun wollen wir Z. E. einen Ton aus diesen Circul heraus nehmen nach gefallen / und fragen / was er vor verwandte Tone habe / und wie ein Musicalisches Stück in Neben-Tone ausweichen könne? Soll es c moll seyn / so findet man zur rechten und lincken Hand die dem c moll am nechsten verwandte Tone? nehmlich zur rechten Hand stehet B dur, und g moll / &c. zur Lincken Ds dur, f moll, gs dur &c.

§. 8.

§. 8.

Dieses seynd also die die nechst-verwandte Tone des c moll, oder der rechte Ambitus dieses Tons. Je weiter man unn von c de moll zur Lincken oder Rechten fortgehen will / je weniger seynd dieselben Tone dem c moll verwand. Fast eben wie in Jure von der Linea descendente, descendente und collaterali gelehret wird.

§. 9.

Denn ich kan accurat sagen / Z. E. der Ton g moll ist dem c. de um einen Grad näher verwand / als f. dur; weil dieser um eine distantz weiter dahinten stehet. G dur ist zwar c moll sehr weitläuftig oder fast gar nicht verwand / weilen so viel Toni intermedii in den Circul gefunden werden: Jedoch ist es comparativè zu reden / um 1. Grad näher verwand / als e. moll, oder um 2. Grad näher als d dur, gleichwie es die Ordnung zeiget. Und sofort durch alle Tone.

§. 10.

Die Natur des c moll anlangend / so ist solcher Ton mehr Enharmonisch als das g moll, weil es dem einen Extremo Enharmonico nemlich dem B moll um 2. Grad näher lieget. ge moll ist mehr Chramatisch / als g dur, und d dur mehr als e moll, weil die ersten den einen Extremo Chromatio des Circuls nehmlich H dur näher liegen / als die Letztern. u. s. f.

§. 11.

Jedoch wir möchten bald auf überflüssige scheinende Speculationes gerathen / deswegen muß es allhier genug seyn; damit wir nicht einer Grillenfängerey beschuldiget werden / welche wir doch an andern tadeln wollen / gewiß aber ist / daß so unfruchtbahr auch gedachte Speculationes dem ersten Ansehen nach scheinen: so viel Nutzen können sie hingegen auch demjenigen in Musica practica und insonderheit in Ausarbeitung Theatralischer Sachen / geben / welcher selbst Hand anlegen und der Sache weiter nachdencken will. Wir wollen also nur nach eine eintzige nutzbahre Erklärung dieses Circuls hinzu thun.

§. 12.

Oben Cap. I. ist eine Tabelle angefüget worden / welche den Ambitum oder die Neben-Tone jedweden Haupt Tons zeiget. Will man aber das Fundament dieser Tabelle wissen / und warum ein jedweder Haupt-

Ton in die gesetzten und nicht in andere Tone ausweichen könne; so suche man die Ursache der Verwandschafft in offtgedachten Circul. Daher von diesen folgende doppelte General-Regel zu mercken.

§. 13.

Ein jeder Ton dur (von der 3tie hat in nur erwehnten Circul zur rechten Hand seine 3. ordentliche Ausschweiffungen/ nehmlich die 3ie, 5te und 6te zur Lincken aber die 2. ausser ordentlich nemlich 2de und 4te. Hingegen jedweder Ton moll (der Tertie) hat zur lincken Hand drey gewöhnliche Ausschweiffungen nehmlich die 3tie, 4te und 6te; zur Rechten aber die übrigen zwey/ nehmlich 7ma und 5te.

§. 14.

Z. E. Man will wissen/ wie weit das g dur könne ausweichen/ oder welches seine nechstverwandte Neben-Tone seynd? Suche in dem Circul g dur; so findestu zur rechten Hand e moll, d dur und H. moll, welches die 3. ordentlichen Ausschweiffungen seynd/ nehmlich 6te, 5te und 3tie, zur lincken Hand stehet A. moll, und c dur; welche die zwey ausserordentlichen Digressiones seynd/nemlich die 2da und 4ta. Und so mit allen Tonen dur.

§. 15.

Gleichergestalt mit denen Tonen moll, wenn man Z. E. wissen/ wie weit das c moll könne ausweichen/ oder was es vor verwandte Neben-Tone habe? So suche in dem Circul c moll, so findestu zur lincken Hand de dur, f moll, und ge dur; als die 3tia, 4ta und 6ta; zur Rechten aber B. dur und g moll, als die 7ma und 5te. Welches in allen Tonen moll also angehet.

§. 16.

Nachdem wir nun also die Natur und Art dieses Circuls, so viel zu unsern propos allhier nöthig/ genugsam beschrieben zu haben vermeinen/ so wollen wir nur generaliter und zu weiterer Uberlegung nunmehro zeigen/ worinnen gedachtes Schema seinen Nutz und gute Dienste erweisen könne?

§. 17.

Nemlich/ gleichwie dessen vortheilhafftige wahre Erkäntnis zur Perfection eines Music-Verständigen überhaupt sehr viel contribuiret: also und insonderheit nutzt dieser Musicalische Circul

I. Jn General-Basse.

§. 18.

§. 18.

Denn es ist oben allbereit gesaget worden / daß derjenige / welcher den General-Bass ohne Signaturen vollkommen erlernen wolle / sonderlich den Ambitum und die Gräntzen jedweden Tons wissen müsse / damit er desto eher das Changement der Tone abmercken/und also die gehörigen Signaturen ohne Fehler desto eher appliciren könne. Wiederhohle anhero/was c. 1. §. 49. usque §. 54. gesaget worden.

§. 19.

Aus gleichen Ursachen dienet dieser Circul

II. Zum Accompagnement des Recitativs; oder vielmehr und mit einen Worte: zu Accompagnirung einer gantzen Opera.

§. 20.

Denn gleichwie das Recitativ als ein ungebundner / ob wohl nichts destoweniger künstlicher Stylus die Tone mehr als alle andere Musiquen changirt, und gleichsam alle Augenblick selbige gantz ungleich verwirfft: Also ist hingegen leicht zu erwegen / daß derjenige ungewisse Accompagniste wenig Extemporanitè haben wird / welcher mit seinen Clavier noch nicht so weit einig worden ist / daß er mit dem Componisten bald in diesen bald in einen gantz contrairen Tone ohne Anstoß erscheinen könne. So wenig aber als solches ohne Erkäntnis seines Claviers, und derselben vielerley Tone geschehen kan: so vortheilhafftig kan man hingegen zu solcher Perfection gelangen/durch genaue Erkäntnis und rechten Gebrauch dieses Circuls.

§. 21.

Selbiger erweiset nun auch sonderlich seine Dienste.

III. Zu præludiren bey jedweden Instrument.

§. 22.

Ein Anfänger spielet nur im Præludiren in die nechst angelegenen Tone dieses Circuls, wenn er sich zuvor einen Haupt-Ton ausersehen/aus welchen er præludiren will; und ist also versichert / daß er nicht aus dem Tone fallen / oder sich verirren könne; gleichwie auch wohl nicht selten in Kirchen-Præludiren manchen ein Unglück wiederfähret.

§. 23.

Wer aber in der Music etwas mehr allbereit gewiegt ist / der kan sich unterstehen / vermittelst dieses Ciculs alle Tone und das gantze Clavier rück- und vorwerts ohne Verlegung des Gehöres durchzuspielen; und darff sich nicht befürchten /, daß er sich nicht wieder aus dem Hause finden könne.

§. 24.

Denn wenn er nur den Terminum à quo, ich meine den Ton worinnen er anfänget zu præludiren / sich in den Circul außersiehet; und hiernächst den Terminum ad quem, oder den Ton wo hin er will / so stehen ihm die Toni intermedii gleich vor denen Augen / durch welche er paßiren muß. Und also ist es unmüglich / daß man fehlen kan. Wobey jedoch ein vor alle mahl zu mercken / daß man bey Durchpaßirung der Tone nicht eben nothwendig von Ton zu Tone, wie sie in Circul auf einander folgen / gehen muß / sondern man kan ohne Verletzung des Gehörs jederzeit einen / selten aber oder doch sehr behutsahm / zwey Tone überspringen.

§. 25.

Zum Exempel / ich will aus A moll ins A dur gehen / so könte ich zwar die Tonos intermedios g dur, e moll, d dur und H mol wie sie in Circul folgen / nach der Reihe durchwandern: Allein ich kan auch Mühe erspahren / und gleich aus den A moll ins e moll, von diesen ins H mol und alsden ins A ✳ marchiren / oder ich kan auch aus den A moll erstlich in g dur, von diesen gleich ins d dur, und von hier also ins A ✳ durch lauter Quinten gehen.

§. 26.

Wie viel Vortheil aber solches schaffen könne / sonderlich einen Liebhaber künstlicher Fantasien beliebter Expreßionen schöner Durezzen und Dissonantien: auf seinen Instrument, solches mögen andere selbst nachdencken.

§. 27.

Wir gehen weiter / und sagen / daß dieser Circul einen Anfänger sehr grossen Nutzen gebe

IV. In Componiren.

§. 28.

Hievon aber viel zu sagen / wäre mehr überflüßig als nothwendig. Denn

Denn allen was oben von Observirung der ausweichenden Tone, von dem Recitativ, und von præludiren gesaget worden; kan man mit leichter Mühe allhier appliciren. Und wer capabel ist/ accurat zu observiren bey seinen Accompagnement, wie ein Componiste mit seiner Composition verfahren/ der kan es leicht selbst versuchen. Insonderheit ist extempore præludiren (wovon letztens gedacht worden) und Componiren allhier fast einerley.

§. 29.

Wiewohl wir haben voritzo ohne dis nicht mit der Composition, sondern mit dem General-Baß zu thun/ und also wollen wir schliessen/ wenn wir zuvorher noch dieses eintzige erinnert/ daß bey Erkäntniß dieses Circuls auch die Alten und ohne dis fast nicht mehr gebräuchliche Modi Musici gantz und gar wegfollen; als welche ohne diß Geschwister-Kinder seynd mit den Darapti, Datisi, Bocardo und übrigen Herrn Spießgesellen in der alten Logica.

§. 30.

Kan übrigens ein Lehrbegieriger sich dieses Capitel noch weiter zu Nutze machen/ so muß man ihm den Vortheil gönnen.

Das V. Capitel.

Von einen nützlichen Exercitio Practico, oder wie man nunmehro sich selbst helffen/ und die Perfection in General-Baß suchen müsse.

§. 1.

Im ersten Theil dieses Buchs wurde das letzte Capitel dahin angewendet/ daß man sonderlich Gelegenheit geben wolte/ die vorherbeschriebenen Regeln in ein richtiges Exercitium zu bringen. Und in diesen Theile wird dergleichen Mühe zumahl bey solchen vor Lehrbegierige etwas schwehrere Materien/ auch nicht vergebens seyn.

§. 2.

Wir wollen dahero ein unmaßgebliches Consilium beysetzen/ wie die

in diesen Theile enthaltene Lehren besser ins Exercitium können gebracht werden. Hat es aber jemand durch seinen Fleiß dahin gebracht / daß er dieses Capitel zu lesen/vor unnöthig erachtet: so bleibet es vor diejenigen übrig/ welche sich noch einiges Raths hieraus zu erhohlen gedencken.

§. 3.

Bey genauer Uberlegung aber/ wie das bißherige wohl zu exerciren; so muß ein Anfahender vor allen Dingen dahin trachten/daß er bey jedweden Tone die natürliche Sitze der Signaturen vermittelst der c. 1. §. 40. 42. gesetzten Schematum sich recht vollkommen bekand mache/ und solcher Gestalt das Naturell einer wohlklingenden Harmonie erforschen lerne. Solches aber desto besser zu befördern/so wollen wir allhier denen Lehrbegierigen noch etwas vorarbeiten/ und zwey Haupt-Exempel setzen / deren das erste aus dem c dur, das andere aber aus den A moll gesetzet / wie unten folgen wird.

§. 4.

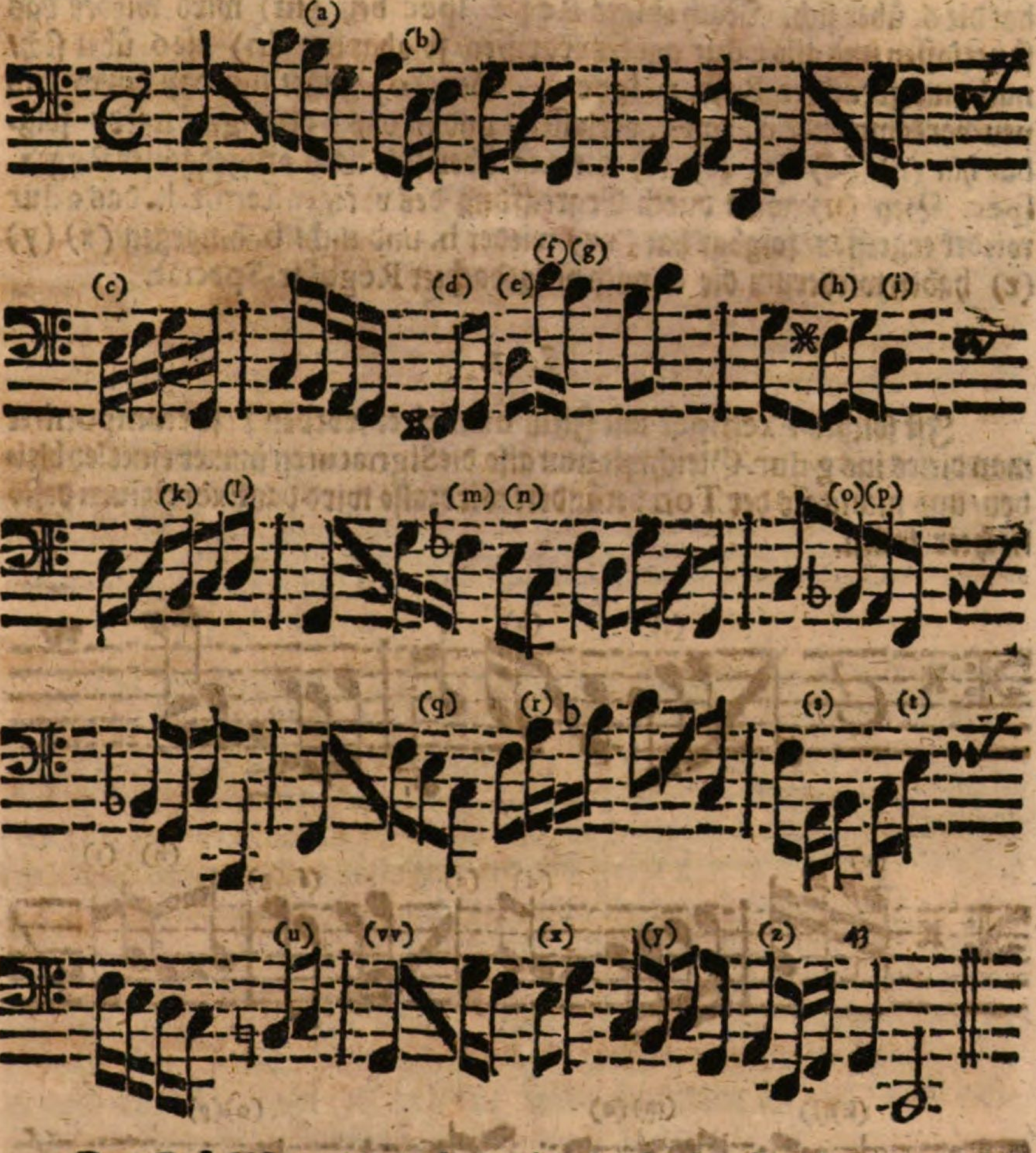
Das erste führet allein die Special-Regeln bey sich / welche nach den c. 1. §. 41. befindlichen Schemate in allen Tonen dur zu observiren seynd. Und weilen wir es durch alle Tone dur transponiren/so kan es nicht fehlen/ es müssen gedachte Schemata aus dem dur wohl in das Gedächtniß gepräget werden.

§. 5.

Das andere aus dem A moll, führet hingegen allein die Regeln bey sich / welche nach den c. 1. §. eodem befindl. Schemate in allen Tonen moll zu observiren seynd. Und weilen solches gleich vorigen durch alle Tone moll transsportiret wird / so ist gleicher Vortheil mit vorigen zu hoffen.

§. 6.

Das erstere Exempel ist also folgendes/ welches man fleißig nach denen darunter gesetzten Annotatis exerciren kan.

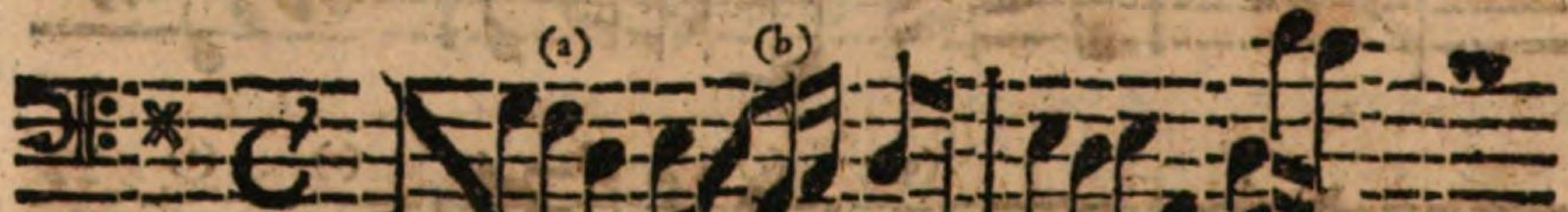


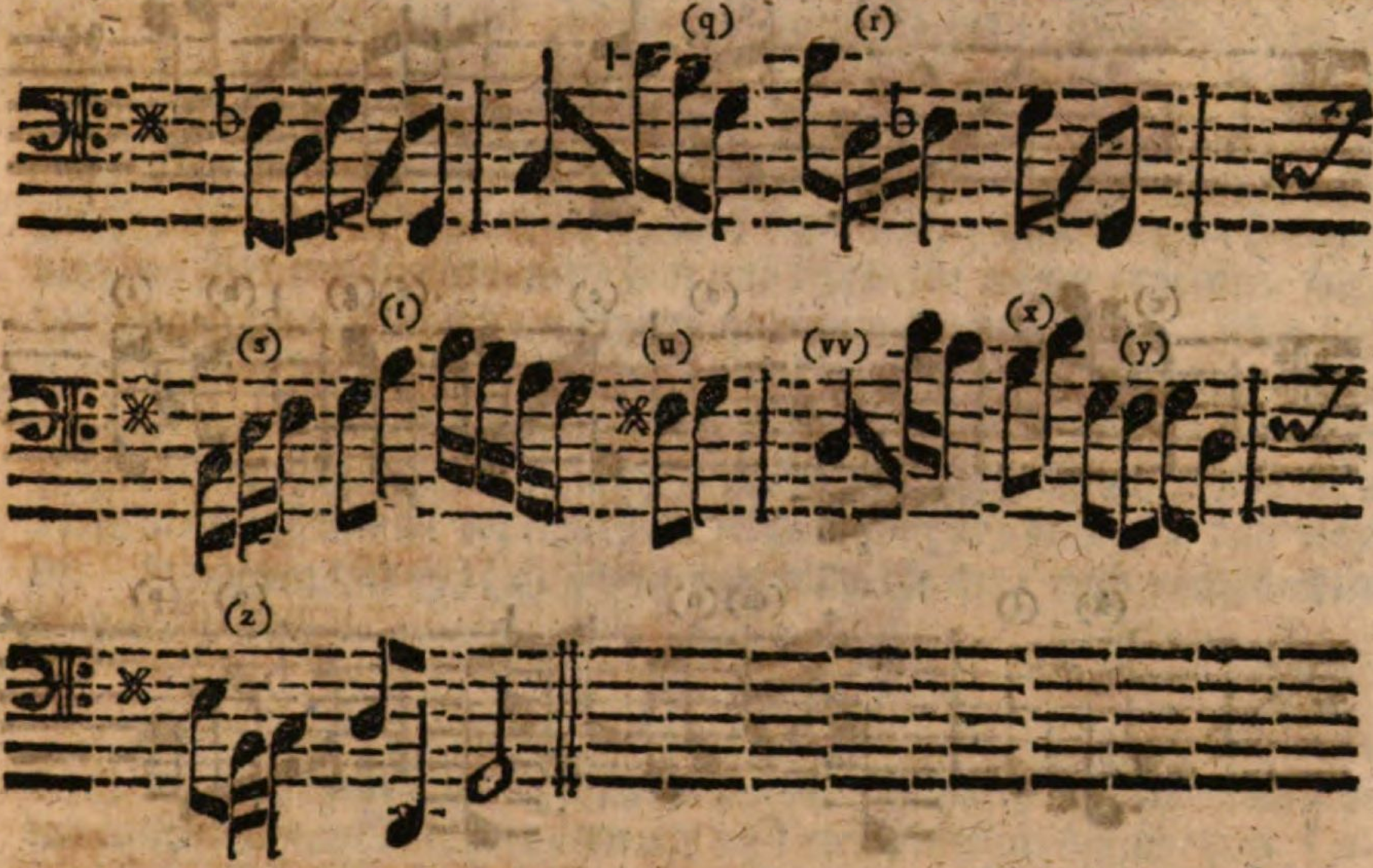
Das Stück ist aus dem c dur gesetzet; folgbar hat die Note unter (a) (b) (c) die 6te natürlich über sich Reg. Special. 2. §. 36. c. 1. Section hujus bey dem (d) changirt der Ton durch das ✱ in das g dur, nach der bekanten Regel; also haben (e) (g) (i) (l) das ✱ oder Tert. dur über sich Reg. I. spec. §. 35. c. 1. Sect. hujus hingegen (d) (f) (h) (k)

hat die 6. über sich. Nach obiger Reg. 2. spec. bey (m) wird wieder das ff verlassen und also c dur wieder ergriffen/ folgbar hat (n) die 6. über sich/ nach nur gedachter Reg. 2. spec. Bey (o) zeiget sich daß durch das neu-vorkommende b. das c. verlassen / und in das f changirt wird / folgbar hat (p) (q) (r) (s) (t) die 6te über sich nach offtgedachter Reg. 2. spec. Bey (u) wird durch Ergreiffung des vorigen Semit. h. das c dur wieder ergriffen/ folgbar hat (vv) wieder h. und nicht b. hingegen (x) (y) (z) haben wiederum die 6. nach vielgedachter Regular-Special.

§. 7.

Ist solches Exempel mit Fleiß exerciret worden / so transponiret man dieses ins g dur. Gleichwie nun also die Signaturen immer einerley bleiben/ und nichts als der Ton verändert wird; also wird das Exercitium desto leichter fallen.

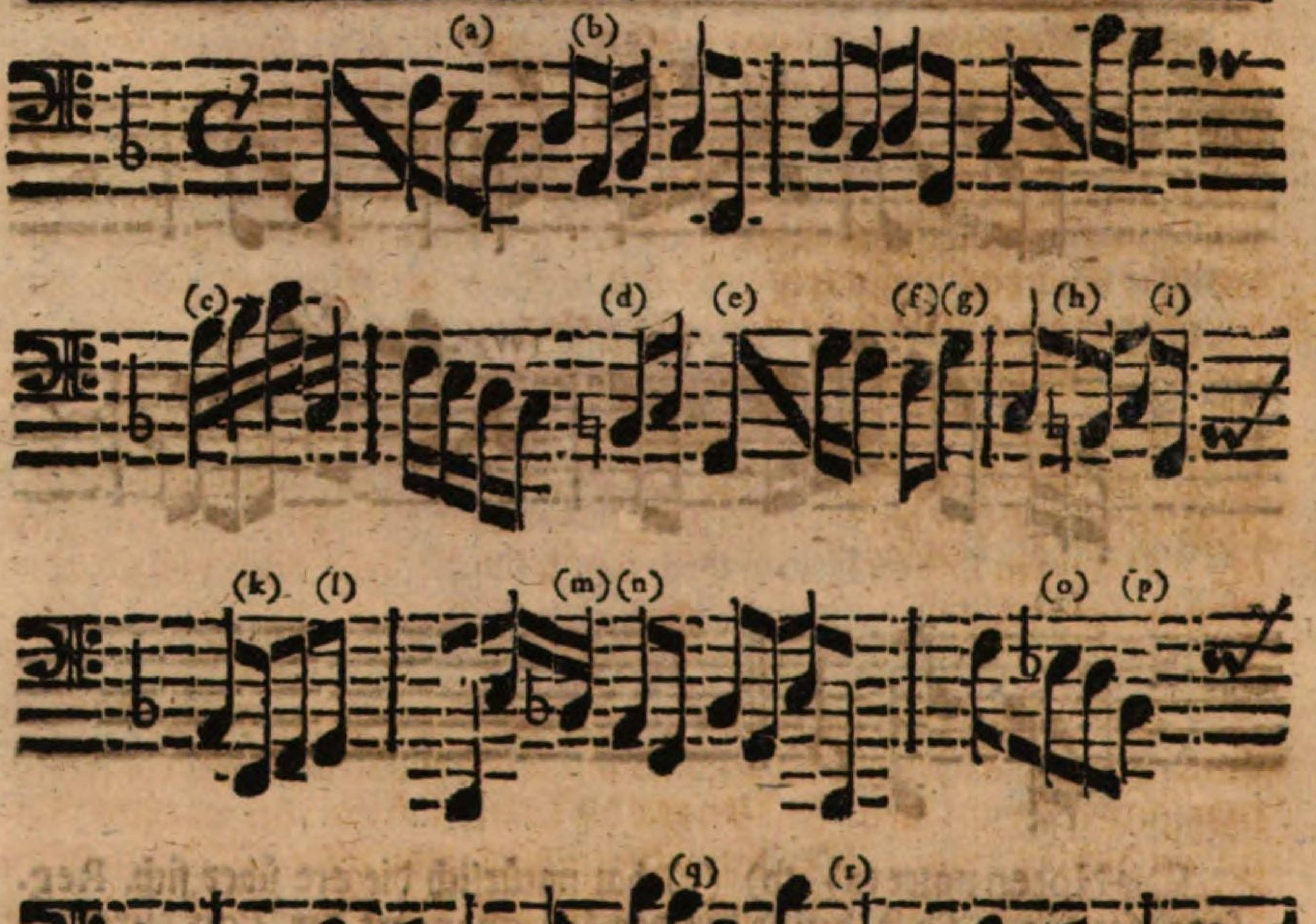




Die Noten unter (a) (b) (c) hat natürlich die 6te über ſich. Reg. 2. ſpec. §. 36. c. 1. Sect. hujus bey den (d) changirt der Ton durch ce. in das d dur nach der bekandten Regel; alſo haben (e) (g) (i) (l) das ✳ oder Tert. Maj. über ſich: Reg. 1. ſpec. §. 35. c. 1. Sect. huj. hingegen (d) (f) (h) (k) haben die 6. über ſich nach obiger Reg. 6. Special. bey (m) wird das ce wieder verlaſſen/ und alſo g dur wieder ergriffen/ folgbar hat (n) die 6. über ſich/ nach nur gedachter Reg. 2. ſpecial. Bey (o) zeiget ſich daß durch das neu-vorkommende f. das g dur verlaſſen/ und in das c dur changirt, folgbar wird (p) (q) (r) (s) (t) die 6. über ſich haben nach offtgedachter Reg. 2. ſpec. Bey (u) wird durch Ergreiffung des vorigen Semitonii ff. das g dur wieder ergriffen; folgbar hat (vv) wieder ff. und nicht f. hingegen (x) (y) (z) haben wiederum die 6te, nach vielgedachter Regul. 2. Special.

§. 8.

Nunmehro transſponiret man dieſes Exempel ins F dur, da denn die Signaturen einmahl wie das andere bleiben.

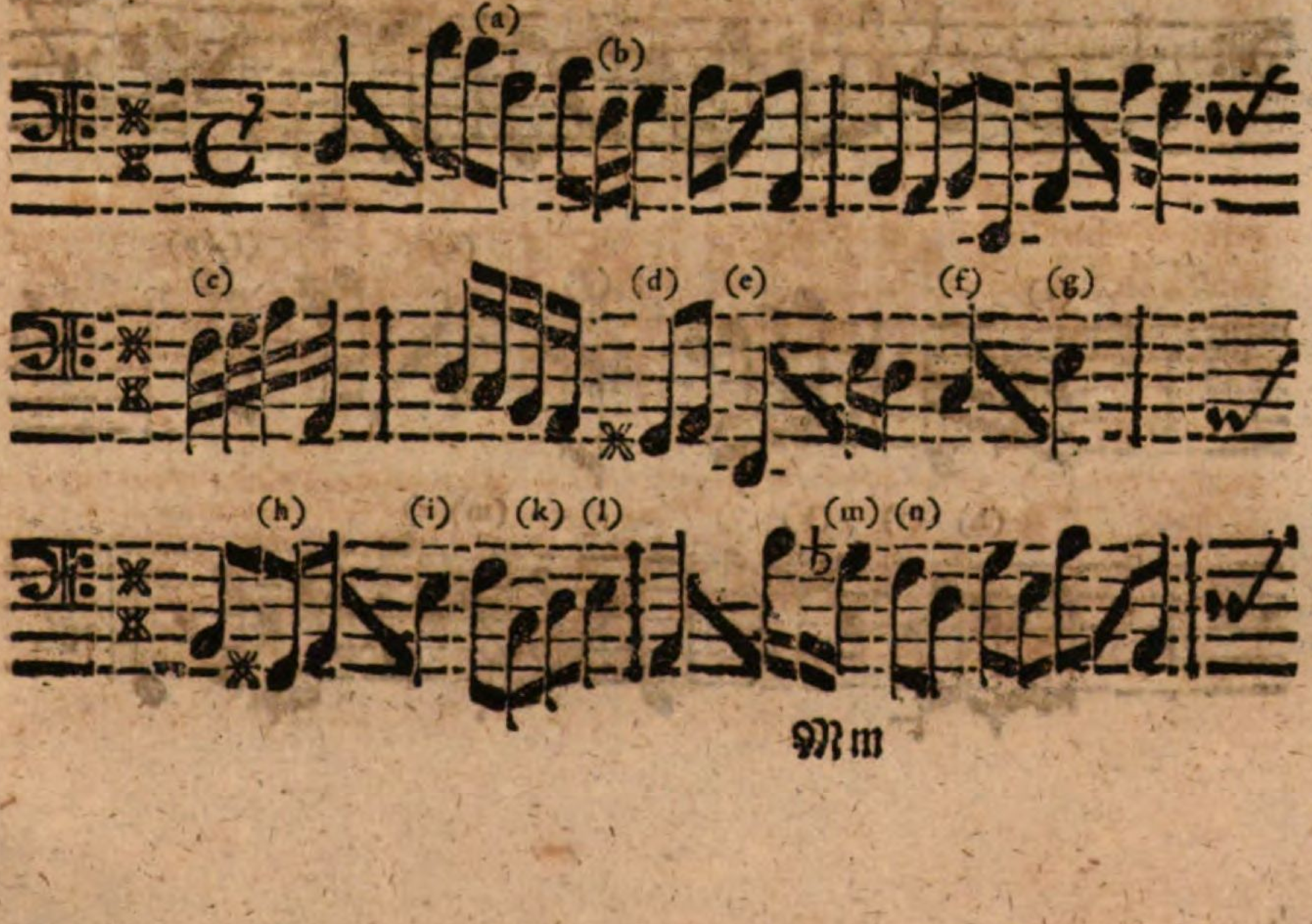


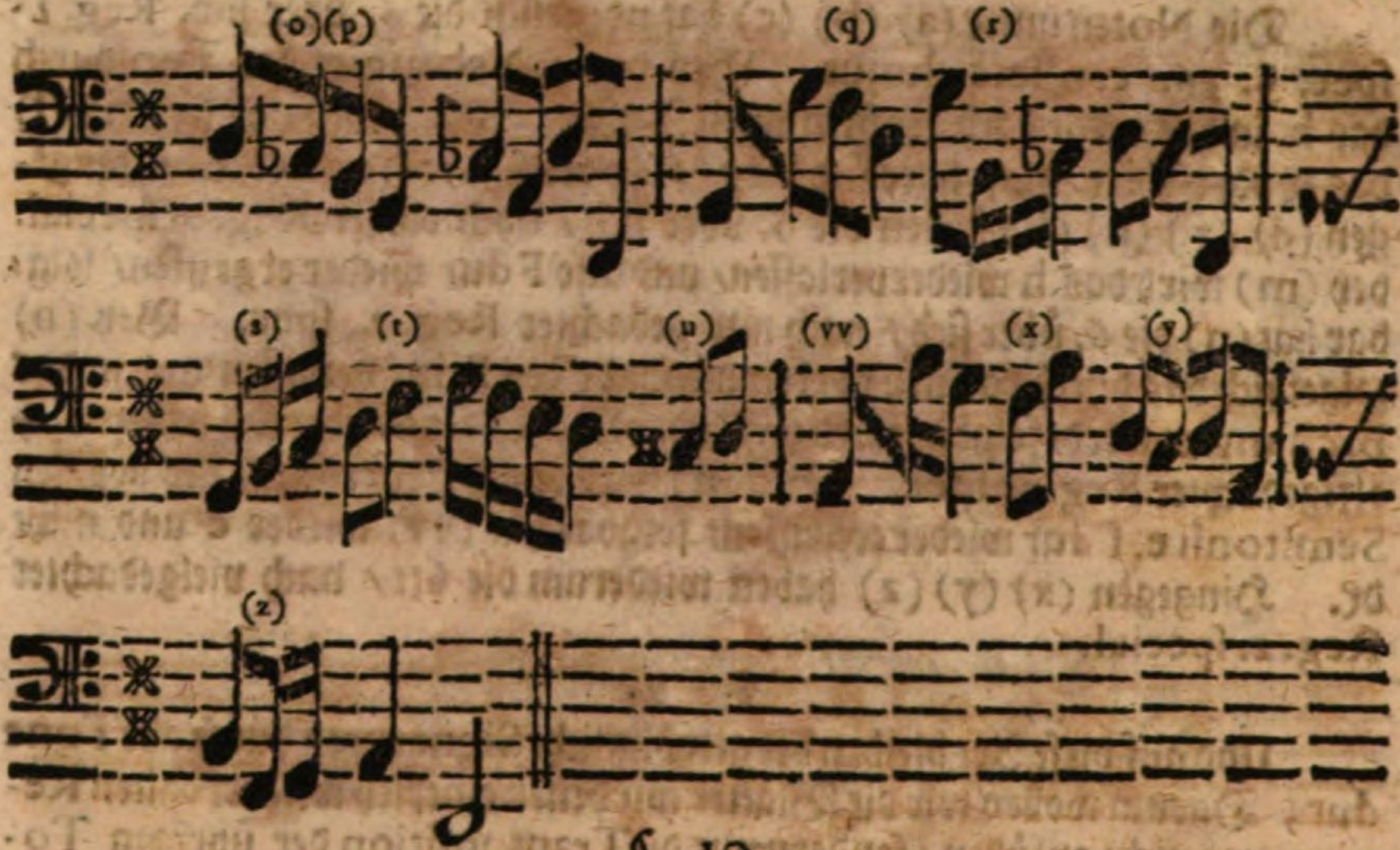
Die

Die Noten unter (a) (b) (c) hat natürlich die 6. über sich. Reg. 2. spec. §. 36. c. 1. sect. hujus. Bey den (d) changirt der Ton durch das h. in das c dur nach der bekandten Regel. Also haben (e) (g) (i) (l) das ✳ oder Tert. Maj. über sich Reg. 1. spec. §. 35. c. 1. sect. huj. hingegen (d) (f) (h) (k) haben die 6. über sich / nach obiger Reg. 6. special. bey (m) wird das h wiederverlassen / und also F dur wieder ergriffen / folgbar hat (n) die 6. über sich / nach nur gedachter Reg. 2. spec. Bey (o) zeiget sich das durch das neu vorkommende ♭ des F dur verlassen / und in das B. changirt wird / folgbar wird (p) (q) (r) (s) (t) die 6. über sich haben nach offtgedachter Reg. 2. spec. Bey (u) wird durch Ergreiffung des vorigen Semitonii e. f dur wieder ergriffen / folgbar hat (vv) wieder e und nicht ♭. Hingegen (x) (y) (z) haben wiederum die 6te / nach vielgedachter Reg. 2. special.

§. 9.

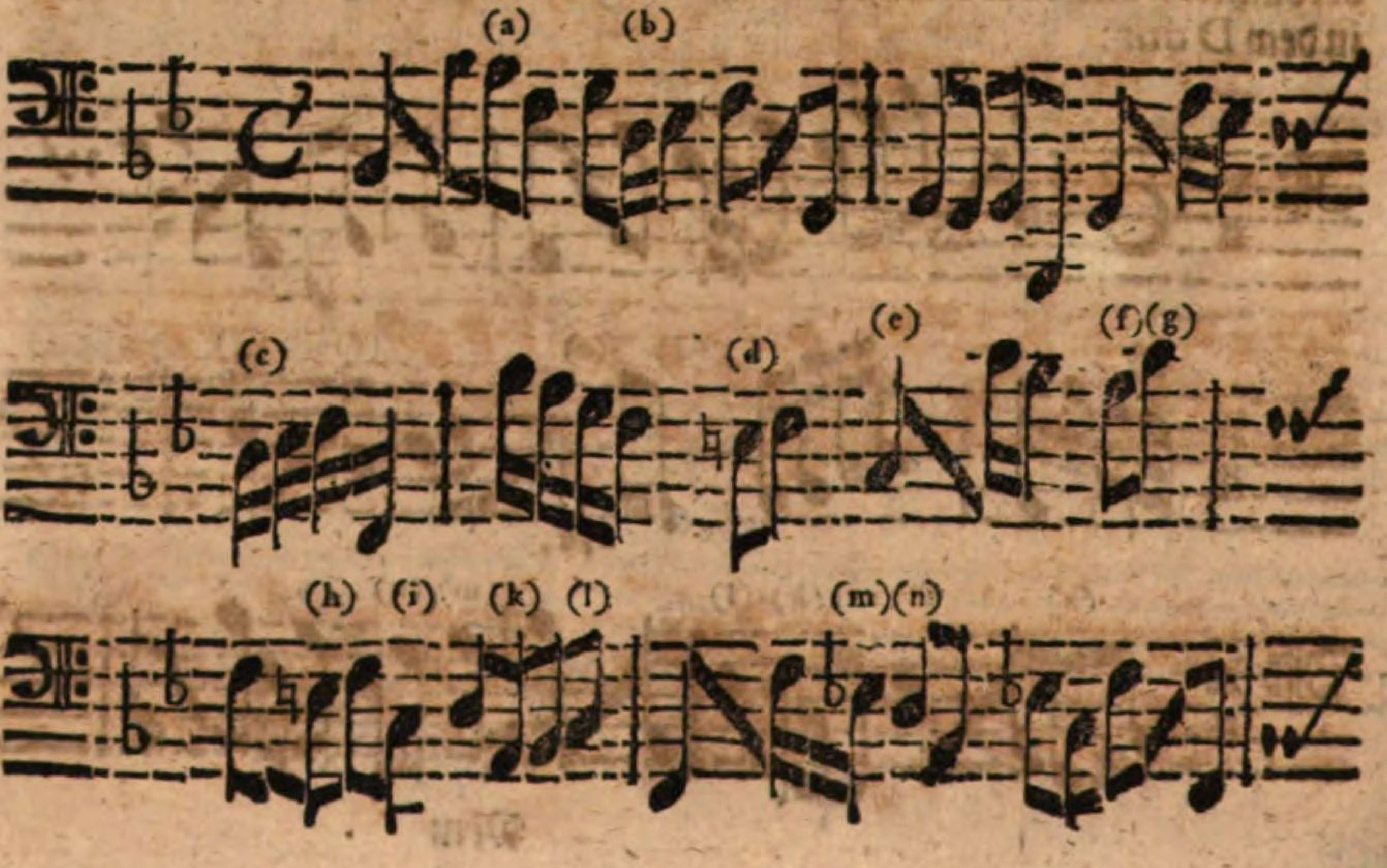
Und auf diese Art bleiben die gewöhnliche Signaturen durch alle Tone dur; Darum wollen wir die Blätter mit denen einerley wiederhohlten Remarquen nicht anfüllen / sondern nur die Transposition der übrigen Tone dur hierbey setzen; Die Signaturen wird man schon selbst nunmehro beobachten / und exerciren können; Man übet also obiges Exempel auch in dem D dur:

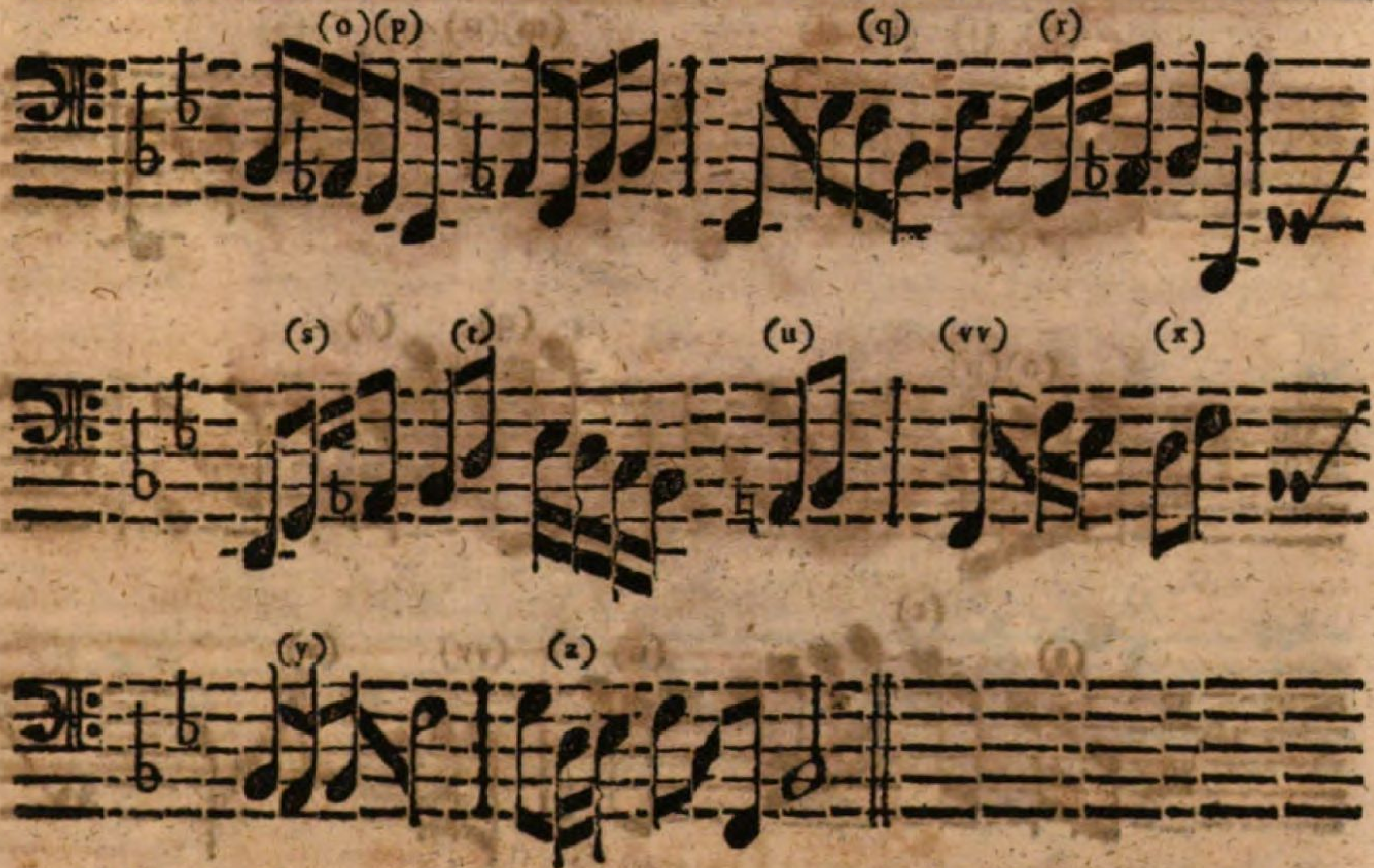




§. 10.

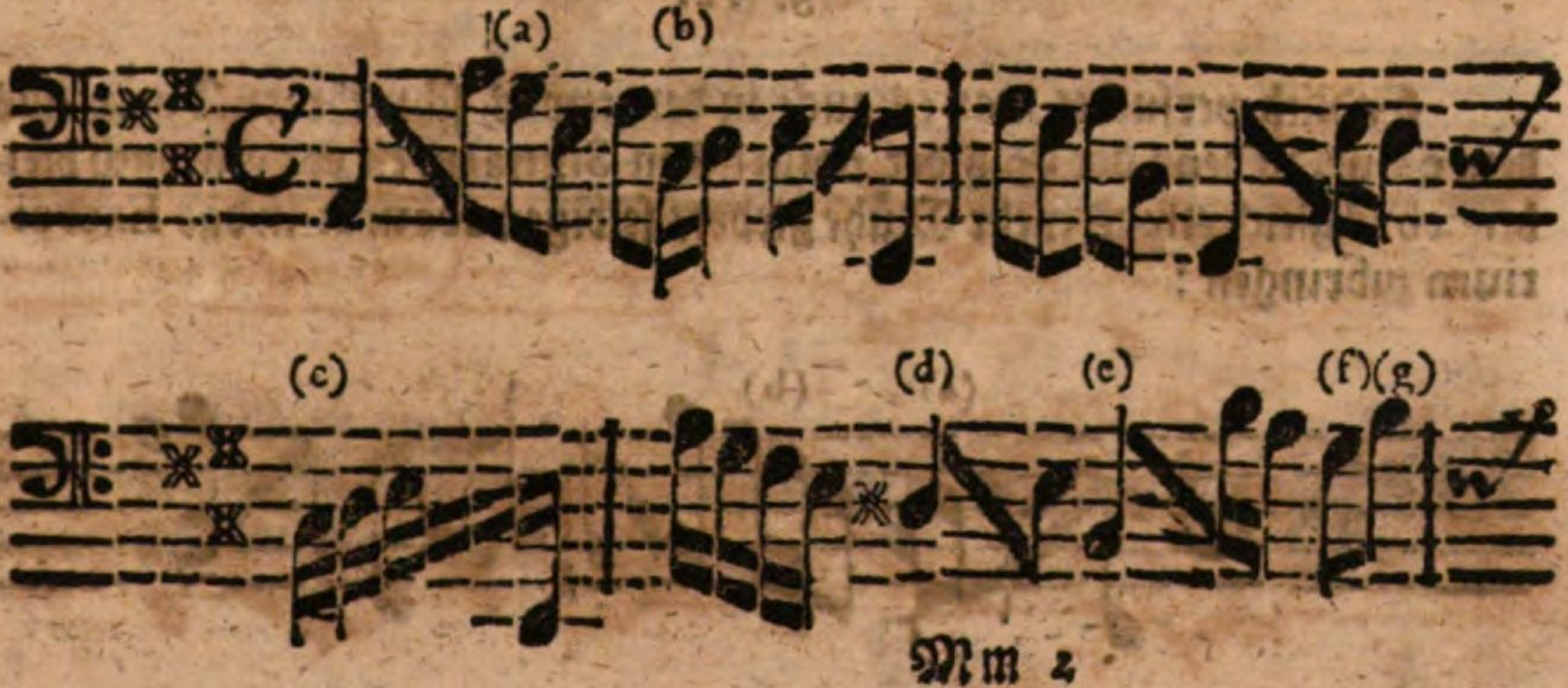
Ferner ins B. dur transponirt/so stehet es also:

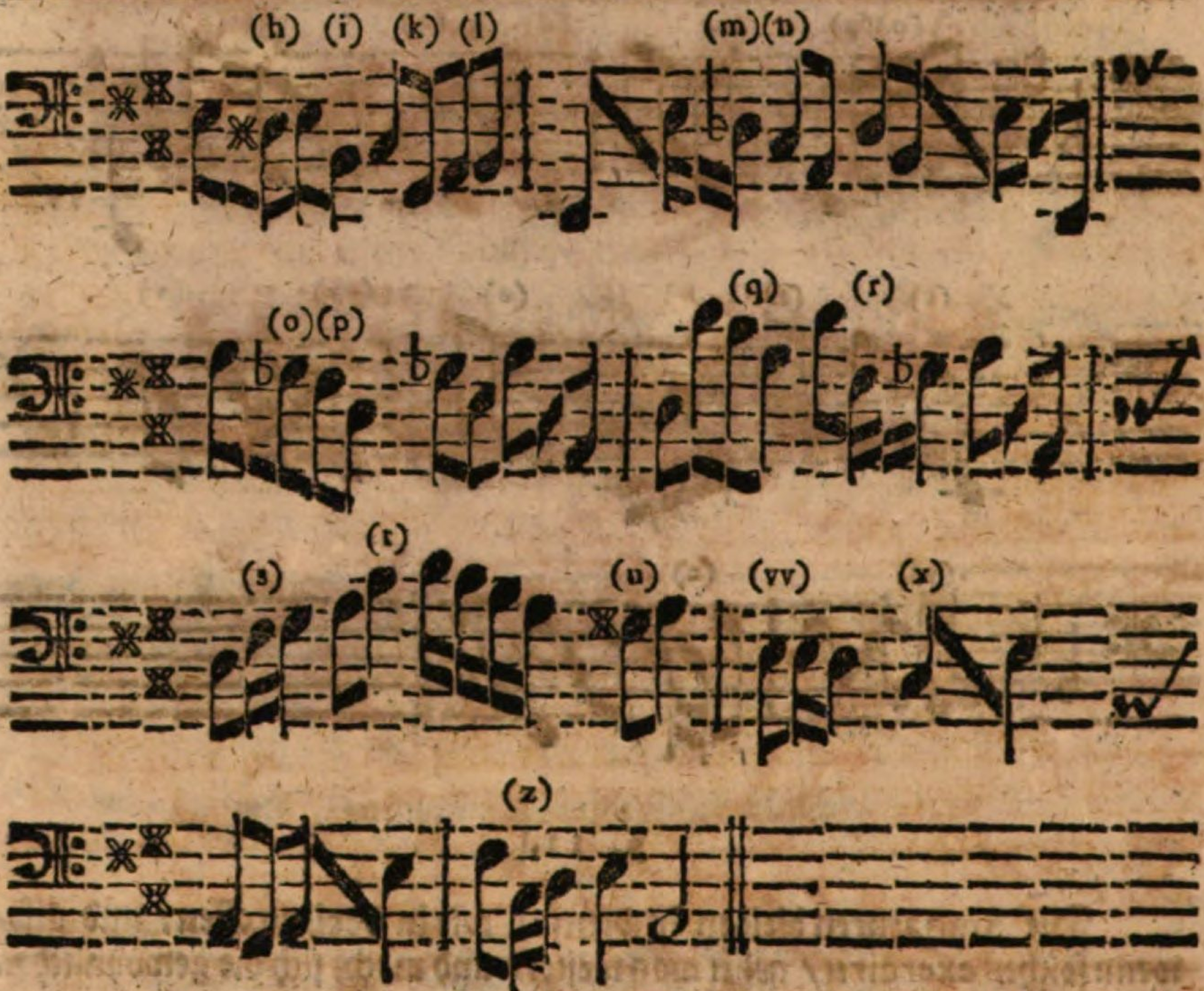




§. 11.

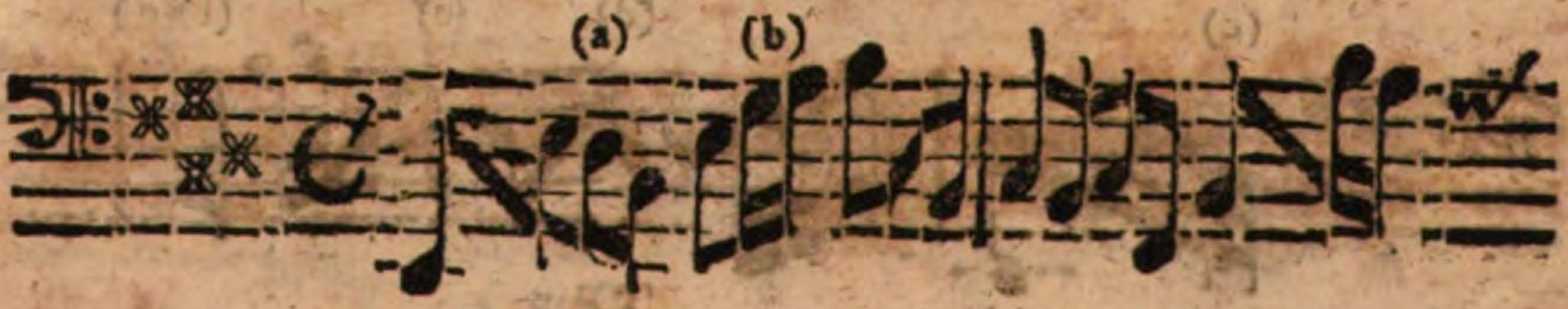
Die Signaturen bleiben in diesen / wie in vorigen allen; und also / wenn solches exerciret / gehet man weiter / und macht sich die gewöhnlichen Signaturen auch in A dur bekandt; also:

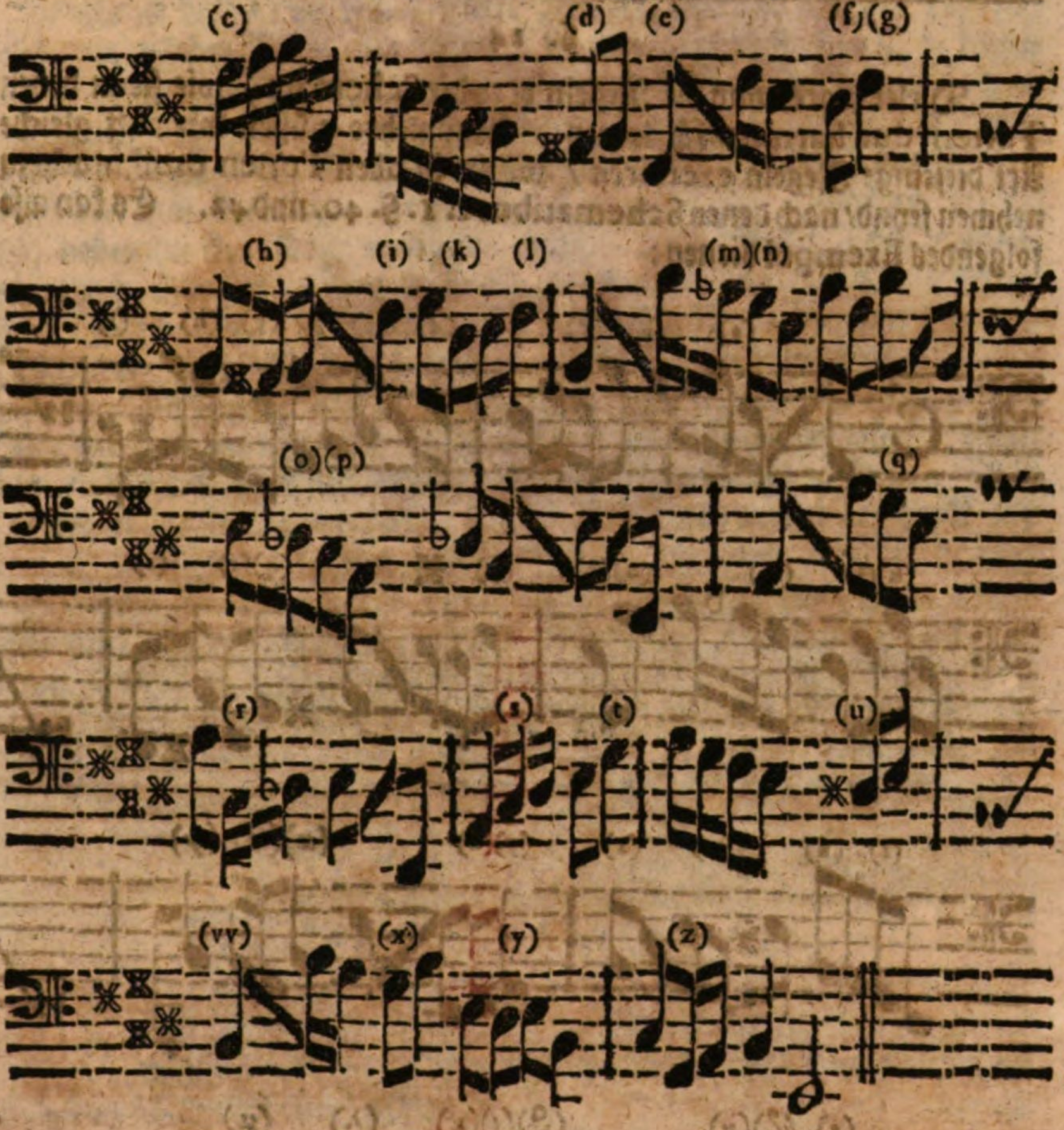




§. 12.

Endlich versuchet man es auch in den etwas schwehrern Tone aus dem c dur, da denn der Sitz der natürlichen Signaturen vor wie nach bleibet / ob es gleich etwas mehr Mühe giebet / selbigen accurat in das Exercitium zubringen :



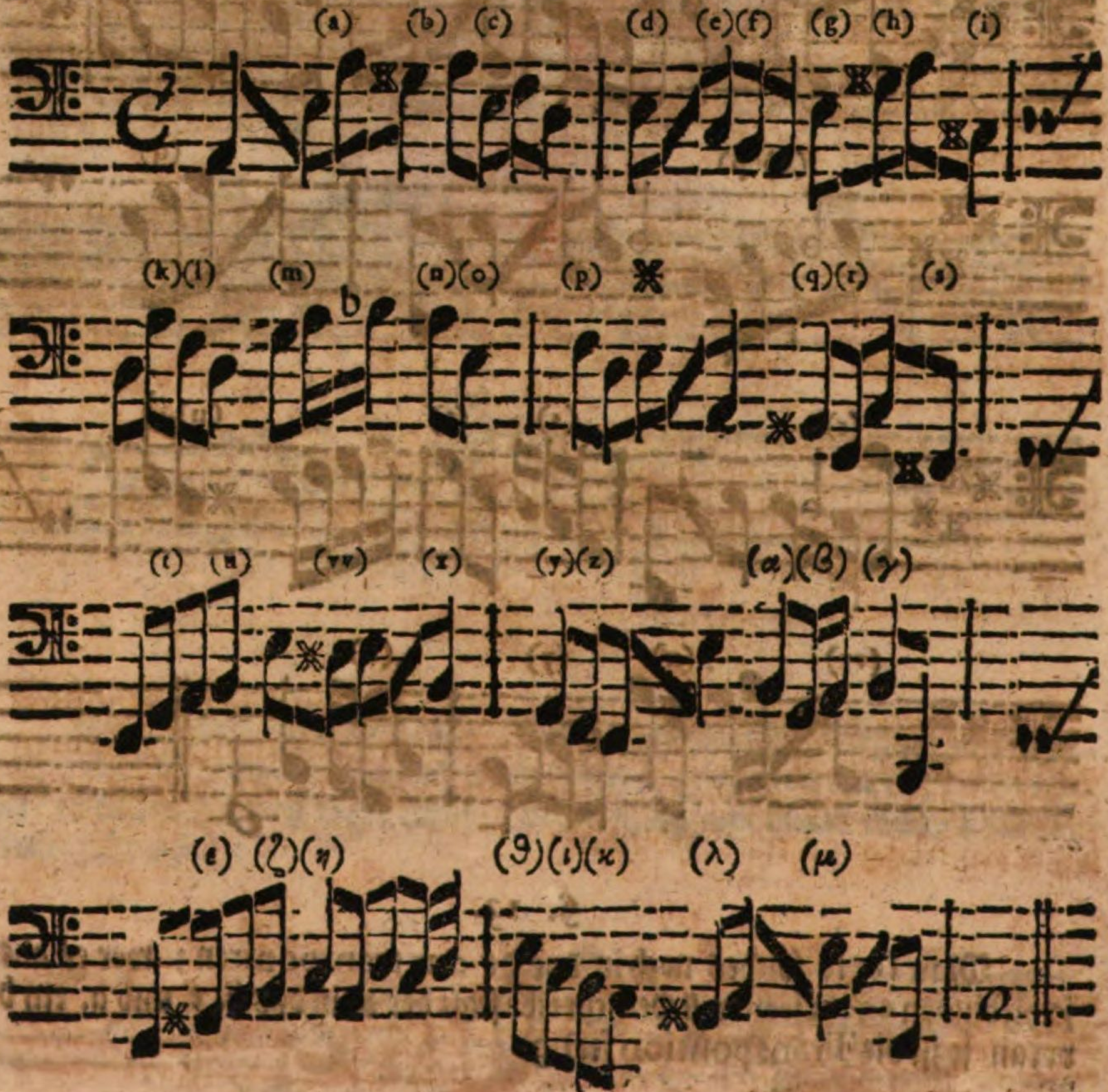


§. 13.

Man könte solches noch in das De dur transponiren ; wer es aber ja hierinnen exerciren will/ der schreibe statt der ✱ in das h. e. und a. ein b. voran/ so ist die Transposition fertig.

§. 14.

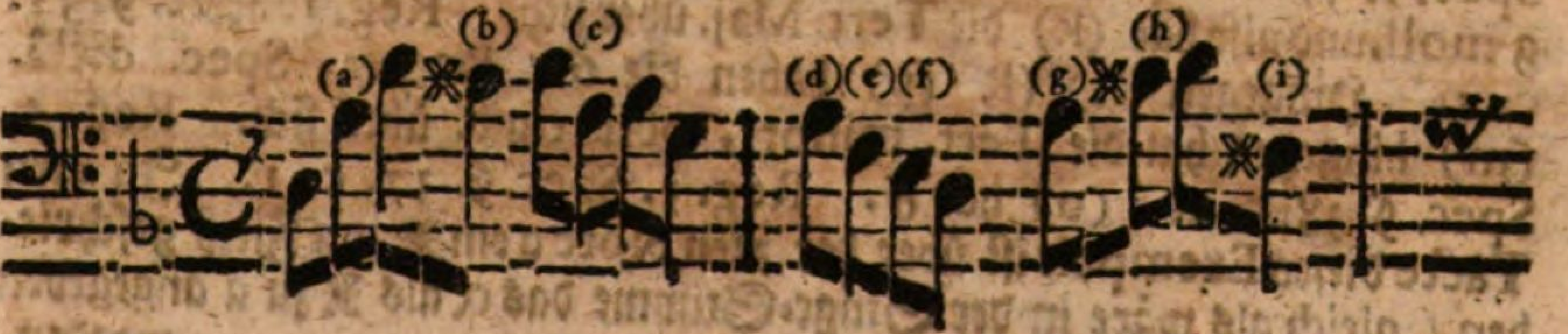
Dieses waren nun die Regeln oder die Schemata, wie sie in denen Tonen dur harmonisch lauten. Nunmehro müssen wir auff gleiche Art diejenige Regeln exerciren / welche in allen Tonen moll in acht zu nehmen seynd/ nach denen Schematibus c. 1. §. 40. und 42. Es kan also folgendes Exempel dienen:

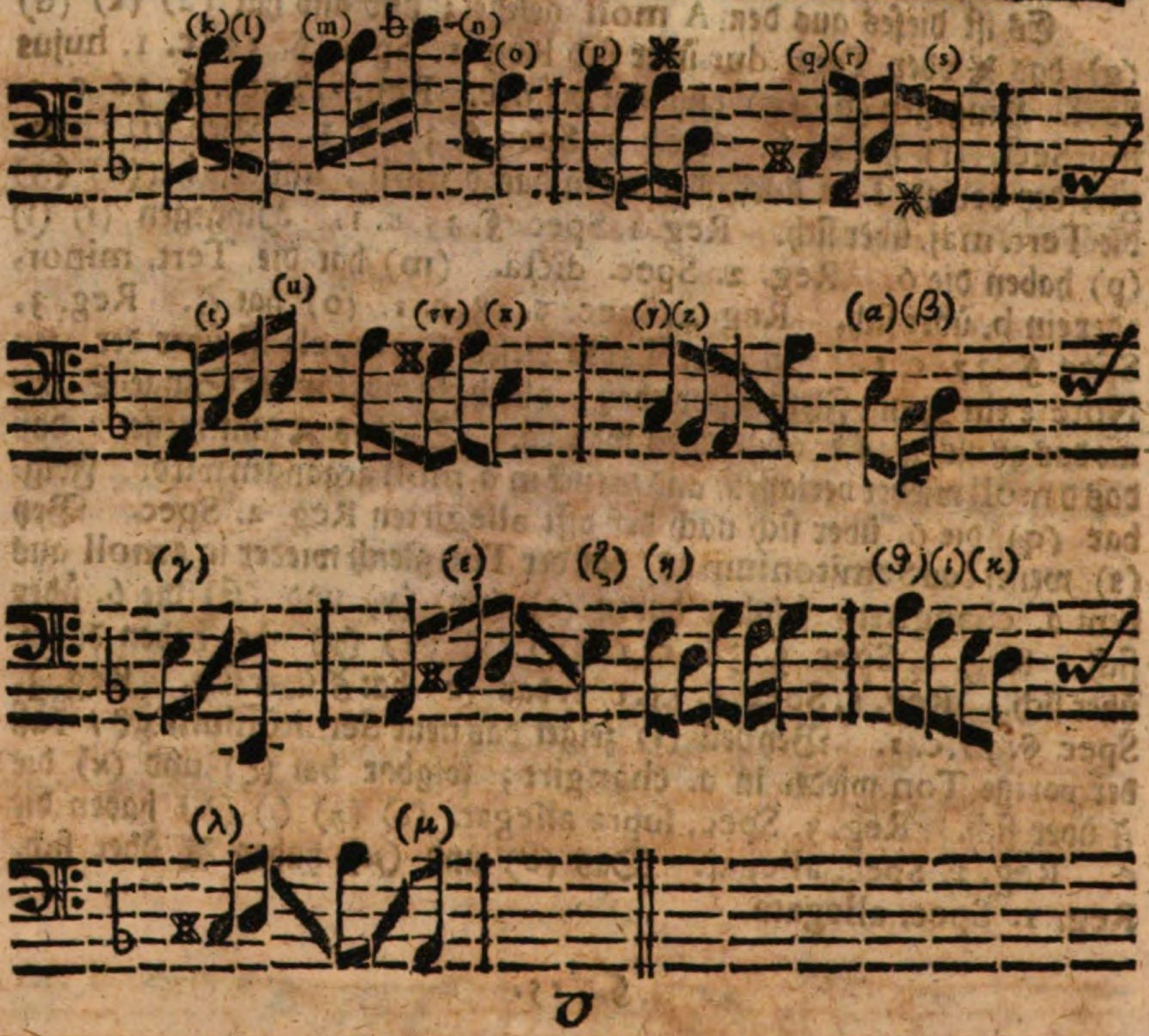


Es ist dieses aus dem A moll gesetzet; und also hat (a) (c) (d) (g) das ✱ oder Tert. dur über sich Reg. 1. Spec. §. 35. c. 1. hujus Sect. Hingegen (b) (e) (h) hat die 6te. Reg. 2. Spec. §. 36. c. 1. huj. Sect. (f) hat die 6̸. Reg. 3. Spec. §. 37. c. 1. Bey (i) changirt der vorige Ton durch das cс in das d moll, und also hat (k) (n) die Tert. maj. über sich. Reg. 1. Spec. §. 35. c. 1. Hingegen (i) (l) (p) haben die 6. Reg. 2. Spec. dictâ. (m) hat die Tert. minor, oder ein b. über sich. Reg. 4. Spec. §. 38. c. 1. (o) hat 6̸. Reg. 3. Spec. §. 37. c. 1. In 4ten Tacte dieses Exempels ist über der 3ten Note e ein ✱ mit Fleiß geschrieben / gleich als wäre in der Singe-Stimme das gg als ✱ zu e. angegeben worden. Solches ✱ nun weiset / daß das d moll wieder verlassen / und zurück in a moll gegangen wird. Folgbar (q) die 6. über sich nach der offt allegirten Reg. 2. Spec. Bey (s) weiset das Semitonium dс / daß der Ton gleich wieder in e moll aus dem a. changiret / folgbar haben (t) (vv) (y) und (β) die 6. über sich. Reg. 2. Spec. §. 36. c. 1. (u) (x) (α) (γ) aber haben das ✱ über sich. Reg. 1. Spec. §. 35. c. 1. das (z) hat 6̸ über sich. Reg. 3. Spec. §. 37. c. 1. Bey den (ε) zeiget das neue Semitonium gg / daß der vorige Ton wieder in a. changirt; folgbar hat (ζ) und (κ) die 6̸ über sich. Reg. 3. Spec. supra allegat. (ε) (η) (ι) (λ) haben die 6. Reg. 2. Spec. allegat. Das (θ) und (μ) haben ✱ über sich. Reg. 1. Spec. allegata.

§. 15.

Ist dieses Exempel mit Fleiß exerciret worden / so transponiret man solches in d moll; und bedencket / daß eben die vorigen Signaturen bleiben / und nichts als der Ton verändert wird; dahero auch die unten folgenden Marquen einerley bleiben:



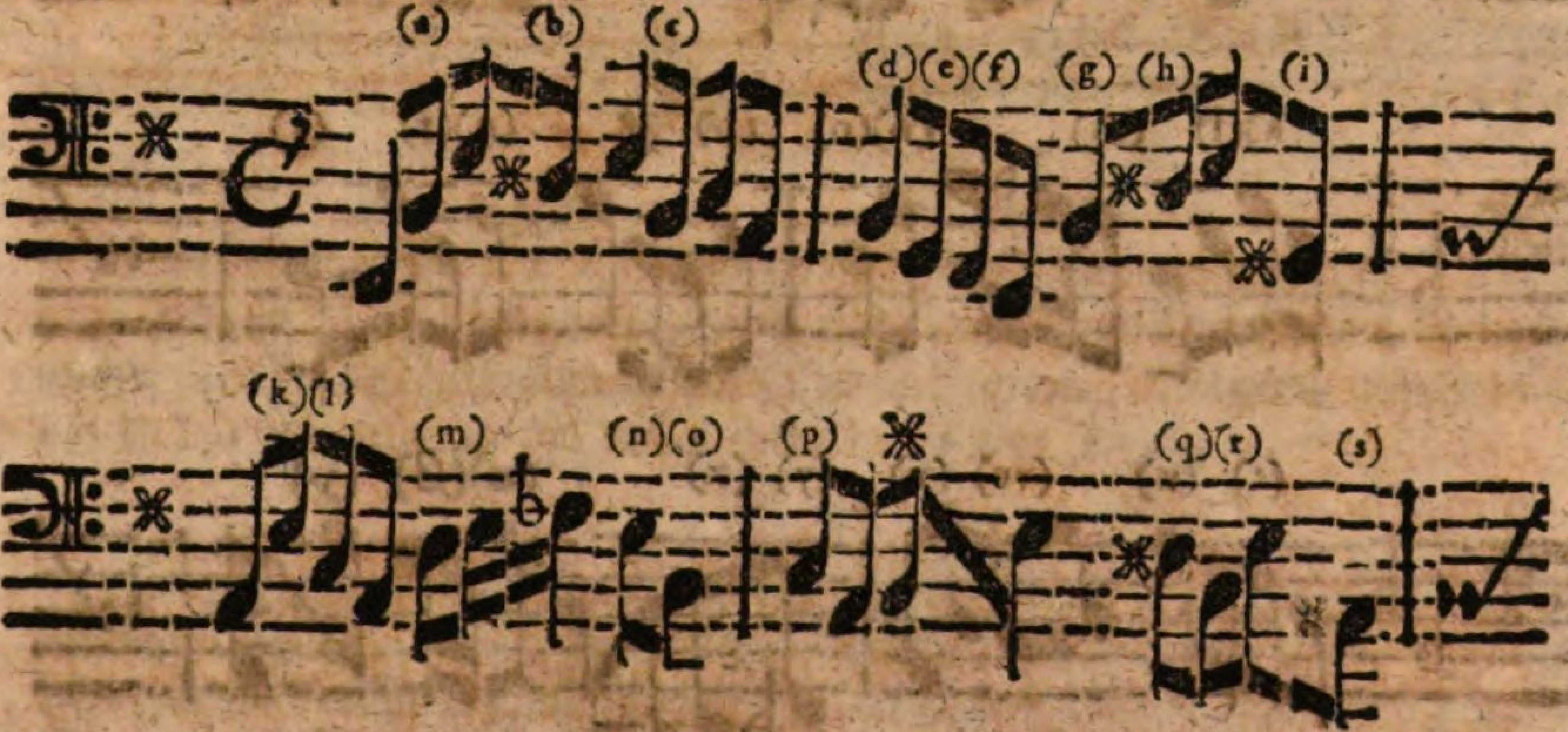


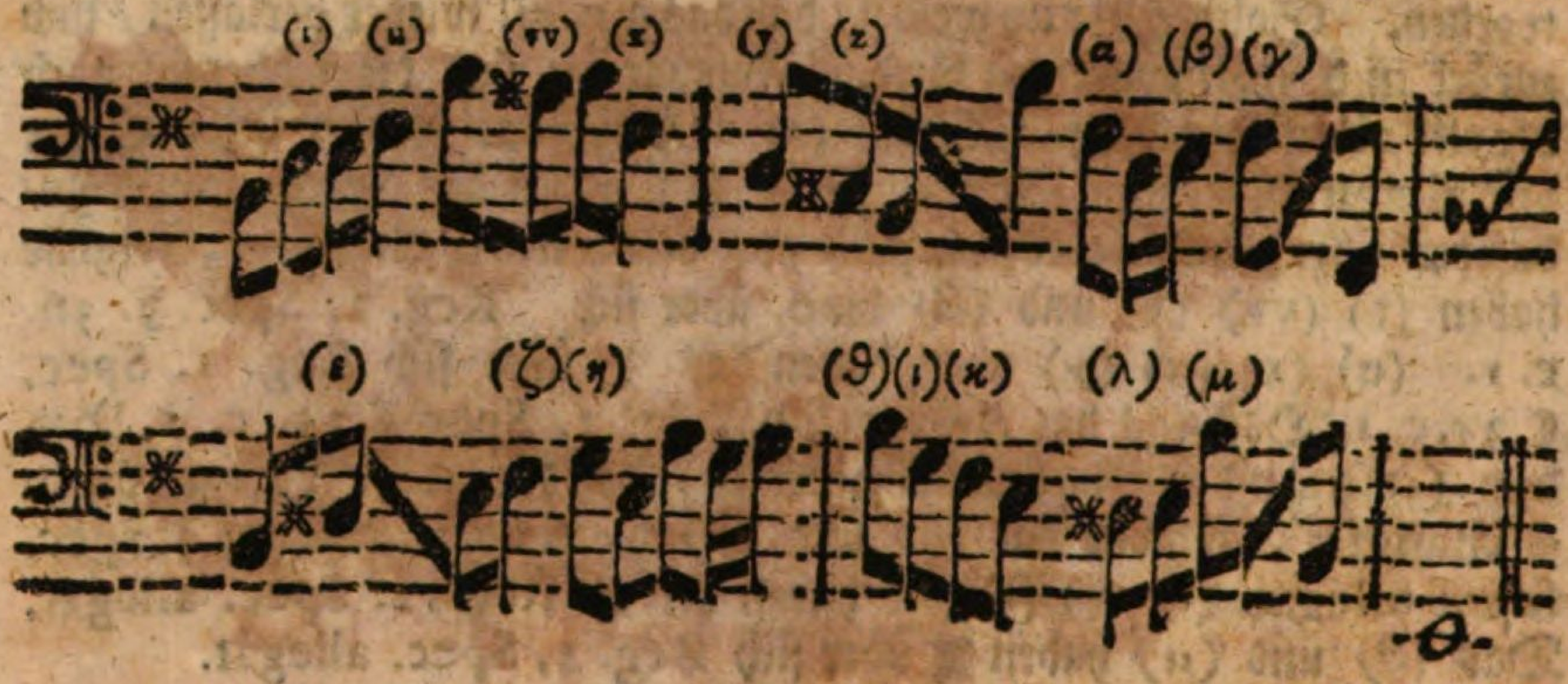
Die Noten (a) (c) (d) (g) haben ✳ oder Tert. dur über sich/ Reg. 1. Spec. §. 35. c. 1. Sect. huj. Hingegen (b) (e) (h) haben die 6te. Reg. 2. Spec. §. 36. c. 1. huj. Sect. (f) hat die 6. Reg. 3. Spec. §. 37. c. 1. Bey (i) changirt der vorige Ton durch das f✳ ins g moll, und also hat (k) die Tert. Maj. über sich. Reg. 1. Spec. §. 35. c. 1. Hingegen (i) (l) (p) haben die 6. Reg. 2. Spec. dictâ. (m) hingegen hat die Tert. minor, oder ein b. über sich. Reg. 4. Spec. §. 38. c. 1. (o) hat 6̸. Reg. 3. Spec. §. 37. c. 1. In 4ten Tacte dieses Exempels ist über der 3ten Note a ein ✳ mit Fleiß geschrieben / gleich als wäre in der Singe-Stimme das c✳ als ✳ zu a angegeben worden.

worden. Solches ✳ nun weisset / daß das g moll wieder verlassen / und zurück in d moll gegangen wird. Folgbar hat (q) die 6. über sich nach der offt allegirten Reg. 2. Spec. (r) aber hat das ✳ über sich nach der offt allegirten Reg. 1. Spec. Bey (s) weiset das Semitonium gſ, daß der Ton gleich wieder in a moll aus dem d moll changirt, folgbar haben (t) (vv) (y) und (β) die 6. über sich. Reg. 2. Spec. §. 36. c. 1. (u) (x) (α) (γ) aber haben das ✳ über sich Reg. 1. Spec. §. 35. c. 1. Das (ζ) hat ♮ über sich. Reg. 3. Spec. §. 35. c. 1. Bey dem (ε) zeiget das neue Semitonium cſ / daß der vorige Ton wieder in d changirt, folgbar hat (ζ) und (κ) die ♮ über sich / Reg. 3. Spec. supra allegat. (ε) (η) (ι) (λ) haben die 6. Reg. 2. Spec. allegat. Das (θ) und (μ) haben ✳ über sich Reg. 1. Spec. allegat.

§. 16.

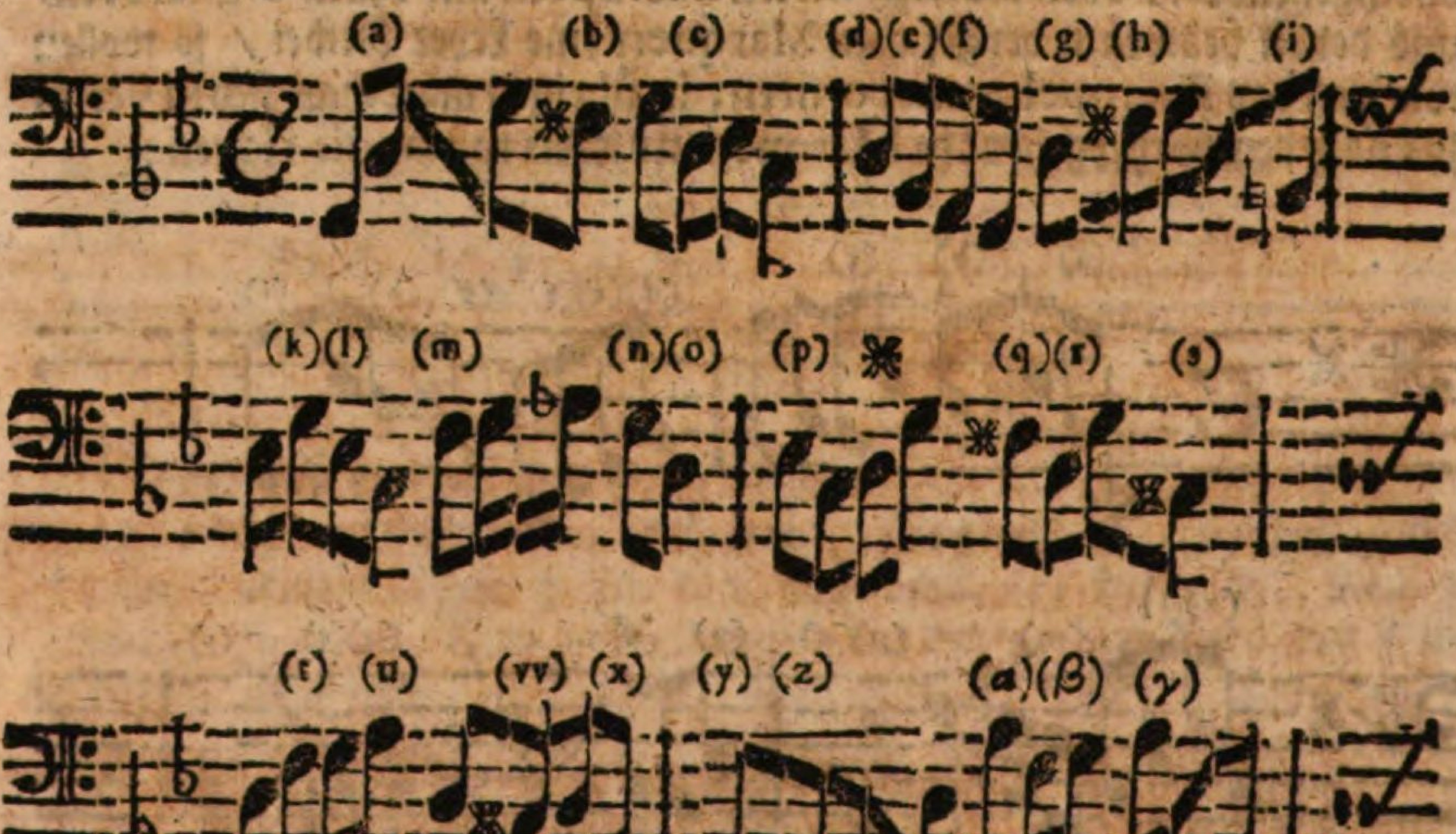
Nunmehro transponiret man solches auch in E moll, und weil es durchgehends in allen transponirten Exempeln mit denen Signaturen / und denen deswegen beygesetzten Marquen eine Leyer bleibet / so wollen wir bloß das Exempel transponiren; in übrigen mag man sich in Nothfall nach den vorhergehenden Marquen mutatis mutandis richten:

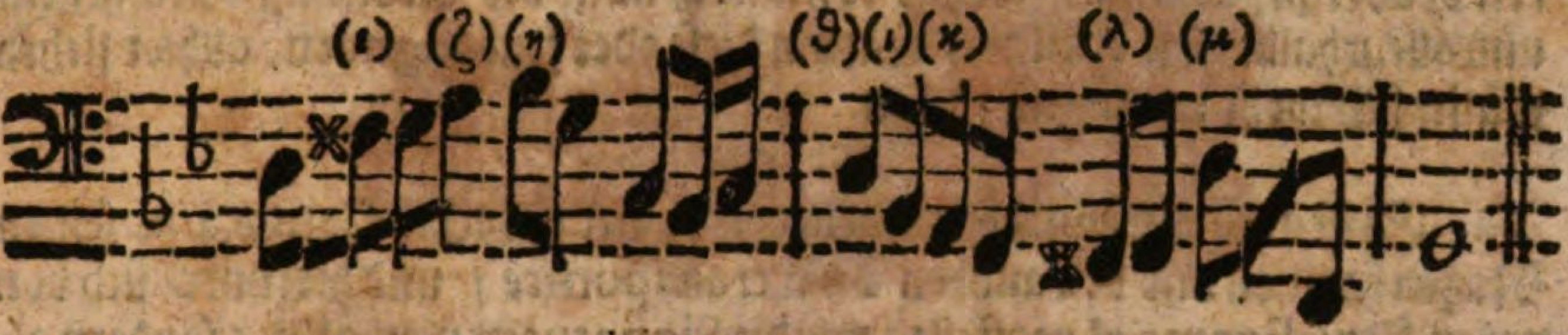




§. 17.

Nach diesen Exercitio fället die Transposition in das g moll, und stehet also:





§. 18.

Wolten wir nun gleich die Transpositiones aus denen noch übrigen Tonen moll beyfügen; so ist es doch ein Werck / welches ein Lehr-Begieriger selbst verrichten kan. Derowegen mag er dieses Exempel noch transponiren in H moll: Hernach in c moll und f moll. Endlich auch noch wohl in Fe moll.

§. 19.

Nach diesen Exercitio kan man bedürffenden Falls das c. 1. §. 48. huj. Sect. ausgeführte Exempel einen Lehr-Begierigen vorlegen / und selbiges gleichfalls durch etliche Tone transponiren. Denn in selbigen seynd wieder die Gewohnheit vorhergehender Exempel die Tone dur und moll vermenget; und muß man also das Judicium desto accurater dabey brauchen / welches denn ohne Nutzen nicht abgehen kan.

§. 20.

Und hierinnen bestehet also fast das meiste und nutzbarste Exercitium practicum, deren in diesen Theil vorgeschriebenen Regeln. Nechst diesen aber ist eine nützliche Arbeit / wenn man sich c. 1. §. 53. befindliche Tabelle, oder den in vorhergehenden Capite befindlichen Circul durch eigene Speculationes, oder durch einen öfftern Versuch auff den Clavier oder andern Instrument dergestalt exprimire; daß man das Changement der Tone täglich accurater lerne judiciren. Hiervon aber ein eigen Exercitium vorzuschreiben / leidet die Materie nicht.

§. 21.

Nechst diesen kan drittens ein Lehrbegieriger dieser Kunst seine Profectus selbst überlegen / ob er sich secur wisse / oder vielmehr nöthig habe / c. 3. mit Marquen bezeichnete Cantata vor sich zu nehmen / und auff einen à parten Bogen nach Anleitung der darunter stehenden Remarquen die Signatu-

ren drüber zu zeichnen / welche er hernach nach der Ordnung durchgehen/ und allenthalben die Raison, warum diese oder jene Signatur allhier stehen müsste/ sich wohl imprimiren kan.

§. 22.

Es ist auch niemanden verwehret / daß er gedachte Cantata zu seinen Nutzen in einen und den andern Ton transponire / und hierdurch sich von neuen klare Exempel vorstelle / wie die Signaturen niemahls / sondern allein der Ton changire.

§. 23.

Endlich aber und zuletzt / muß ein Lehr-Begieriger / so lange er sich nicht capabel befindet / eine Cantata oder General-Bass extempore zu accompagniren / ein und die andere Cantata vor sich nehmen / und die Signaturen nach denen gegebenen dreyen Principiis, nehmlich aus der Sing-Stimme / denen gegebenen General- und drittens aus denen Special-Regeln zusammen raffen; selbige allenfalls drüber schreiben / und solchergestalt durch eigenen Fleiß sich täglich in der Perfection höher schwingen.

§. 24.

Und auff solche Art kan auch ein Maitre mit seinen Scholaren desto glücklicher avanciren. Wird nun dieser unmaßgebliche Raht / und sonst alles / was in vorstehenden Blättern geschrieben worden / fleissig angenommen/ und wohl exerciret: so wird die dabey gehabte Mühe und Arbeit eines Lehr-Begierigen ohne Zweiffel mit besondern Vortheil erlangen/ ein erwünschtes

E N D E.

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Heinichen, Johann David,

Neu erfundene und Gründliche Anweisung, Wie Ein Music-liebender auff gewisse vortheilhafftige Arth könne Zu vollkommener Erlernung des General-Basses, ... gelangen,

Hamburg 1711

4 Mus.th. 632
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527255-1
VD18 14556499